BEIHEFTE
zur
Zeitschrift für angewandte Psychologie
herausgegeben von
WILLIAM STERN und OTTO LIPMANN

Beiheft 33

Das Steigerungsphänomen als künstlerisches Gestaltungsprinzip

Eine literarpsychologische Untersuchung

von

Dr. FRIEDRICH KAINZ

VERLAG VON JOHANN AMBROSIUS BARTH
LEIPZIG 1924

Digitized by Google

Alle Rechte,
insbesondere das der Übersetzung, vorbehalten.
Printed in Germany.

Digitized by Google

5-14-73

Psychol.-Seminar
Harv.
5-29-25
11582

Vorwort.

Um ein Thema wie das hier zur Erörterung stehende nach allen Seiten hin befriedigend zu behandeln, müßte der Bearbeiter sowohl Fachpsychologe und Ästhetiker als auch Literar- und Kunsthistoriker sein. Unnötig zu betonen, dafs diese geforderte Vielseitigkeit im Zeitalter der wissenschaftlichen Spezialisierung unerreichbar ist; es wird sich daher bei solchen Arbeiten kaum vermeiden lassen, dafs eine oder die andere Seite zu kurz kommt.

So mufste ich manches unberücksichtigt lassen, was jeden speziellen Fachvertreter der genannten Disziplinen selbstverständliche Voraussetzung und unentbehrliches Handwerkszeug dünken mag. Dafs ich die Grenze der theoretisch-systematischen Auseinandersetzung mit einzelnen psychologischen und ästhetischen Forschungsergebnissen verhältnismäfsig eng ziehen mufste, manches andere, mir sehr wohl Vertraute überhaupt nicht diskutieren konnte, ist aber auch zum grofsen Teil die Schuld äufserer Umstände, des mangelnden Raums. So mufste z. B. eine Erörterung des von Th. Lipps formulierten Gesetzes der psychischen Stauung (Grundlegung d. Ästh., Hamburg u. Leipzig 1903, S. 560f.) sowie eine Auseinandersetzung mit der Volkeltschen Gegenüberstellung von Steigerungs- und Wirklichkeitsstil (System d. Ästh. III, S. 329ff.) vom Druck ausgeschlossen werden, obwohl sie im Manuskript fertig vorlagen. Ebenso mufste bei Auswahl der vorzubringenden Beispiele strengste Beschränkung walten. Die hier aufgenommenen Fälle bilden einen verschwindenden Bruchteil des von mir gesammelten Materials. Diese nötige Beschränkung ist in methodischer Hinsicht bedauerlich. Denn bei solchen Arbeiten, die zu der oft gewünschten Grundlage für ein Zusammenarbeiten von Psychologen und Literarhistorikern ihren Beitrag leisten wollen, kommt auf die Fülle des empirischen Materials alles an. Überzeugend wirkt nur die breite Schicht philologisch gesicherten Materials, das der psychologischen Untersuchung zugänglich ge-

Digitized by Google

macht wird. Meine Beobachtungen und Feststellungen beruhen auf einer solchen breiten Schicht; jedes einzelne der vorgebrachten Beispiele ist ein Repräsentant für hunderte von beobachteten Fällen.

Gelegentlich habe ich es vorgezogen, statt selbstbeschriebener Belege solche aufzunehmen, die von anderen entdeckt und besprochen wurden. Ich wollte damit nur zeigen, dafs einzelne Erscheinungsfälle dieses Phänomens im Verlauf der literarhistorischen Forschung oftmals richtig gesehen und gut beschrieben worden sind, ohne dafs man jedoch literarhistorischerseits zu einer exakten Formulierung der innewohnenden psychologischen Ratio, eben der progressiven Substitution, gelangt wäre. Literaturforscher und Historiker haben von Erscheinungen dieser Art schon lange Kenntnis, sie verwenden diese Kenntnis auch aus einem natürlichen Takt heraus, gewissermafsen intuitiv, bei Quellenkritik usw. Aber von der Sicherheit einer brauchbaren Arbeitshypothese zur psychologisch exakten Fundierung eines seelischen Phänomens ist noch ein weiter Weg. Er mufs jedoch zurückgelegt werden, es geht nicht an, gewisse Fundamentalbegriffe nach Willkür und persönlichem Ermessen zu verwenden. Hier ist Gelegenheit zu fruchtbarer Zusammenarbeit der historischen und prinzipiellen kunstwissenschaftlichen Disziplinen mit der Psychologie.

Aus methodischen Gründen war es nötig, das Steigerungsphänomen nicht gänzlich zu isolieren, sondern es in Verbindung mit einem umfassenderen psychologischen Prinzip zu behandeln. Dieses übergeordnete Prinzip ist durch die umgestaltende Funktion aller Phantasietätigkeit gegeben. Die umgestaltende Phantasietätigkeit erhält durch das Progressionsprinzip die Richtung, wird durch dieses determiniert. Um nun das Steigerungsphänomen zu erfassen, ist es nötig, die umgestaltende Kraft der Phantasie, wie sie namentlich bei der künstlerischen Produktion, der Umsetzung vorästhetischer Substrate in den Komplex des Kunstwerks, wirksam und deutlich sichtbar ist, zu untersuchen.

Der Wirksamkeitsbereich des Steigerungsprinzips ist so umfassend wie möglich; er ist überall dort gegeben, wo bei geistiger Reproduktion und Produktion umgestaltende Phantasietätigkeit am Werk ist. Ich mufste mich jedoch — zumindest was den Hauptteil des vorzuführenden Materials betraf — auf eine bestimmte Manifestationsweise des Steigerungsphänomens, nämlich seine Wirksamkeit als künstlerisches Gestaltungsprinzip beschränken,

Digitized by Google

um den Stoff nicht ins Ungemessene zu dehnen, doch sind, soweit es für die systematische Fundierung wichtig war, auch die vor und aufserästhetischen Erscheinungsweisen dieses Prinzips herangezogen worden. Das Progressionsprinzip ist keineswegs blofs ein kunstpsychologisches und literarhistorisches Problem, sondern ein allgemein psychologisches, das auch für mehrere andere Wissenschaften in Betracht kommt. So für die Rechtswissenschaft (Psychologie der Zeugenaussage), die Pädagogik (Unterschied zwischen progressiv-fabulistischen Veranlagungstypen und eigentlichen Dissimulanten, Psychologie der kindlichen Aussage), die Religionswissenschaft (Mythenbildung, Wundertraditionen, Genesis und Ausgestaltung der Jenseitsvorstellung); in analoger Weise schliefst das Progressionsprinzip wichtige Probleme der Geschichtsforschung (Traditionsentstehung, Eigenschaftssagen, Entstehung der communes opiniones) in sich; für den Literarhistoriker ist es ein unentbehrliches heuristisches Prinzip bei der Untersuchung der Entstehung dichterischer Stoffe aus vorästhetischen Substraten (z. B. historischen Begebenheiten, biographiegegründeten Erlebnissen), für die Erkenntnis produktiver Weiterführung übernommener Stoffe, volksläufiger Traditionen.

Ich habe mich bemüht, für all diese Erscheinungs- und Wirkungsweisen des Progressionsprinzips zumindest einen kennzeichnenden Beleg in die Arbeit aufzunehmen, obwohl das gesammelte Material viel reichere Exemplifikation ermöglicht hätte. Auch in systematischer Hinsicht zog die Beschränkung des Raumes notwendig zu beachtende Grenzen. Es wäre mir nicht schwer gefallen, das Thema zu einer allgemeinen Theorie der Steigerung auszuweiten. So habe ich Untersuchungen über die Entwicklung von Heldentraditionen (während des Krieges), ferner über progressive Pointierungen im Dienste der Komik (bei Ausgestaltung von Erlebnissen zu erzählgerechten Anekdoten) usw. angestellt, ohne sie für diese Arbeit voll verwenden zu können. Ich hoffe jedoch Gelegenheit zu finden, hierüber an anderem Ort zu berichten. Zum speziellen Thema wäre im Interesse der systematischen Vollständigkeit ebenfalls noch manches vorzubringen gewesen: so eine Betrachtung der Steigerungserscheinungen im Dienst der ästhetischen Kategorien, ferner bei den einzelnen typischen künstlerischen Einstellungsweisen und den historischen Stilrichtungen. Auch diese Ergebnisse, die im Manuskript abgeschlossen vorliegen, hoffe ich anderweitig nachtragen zu können.

Digitized by Google

Den Herren Herausgebern der Beihefte, deren Wohlwollen den Druck dieser Arbeit ermöglichte, habe ich meinen ergebensten Dank abzustatten, ebenso Frau Privatdozentin Dr. CHARLOTTE BÜHLER für mannigfaches Interesse, das sie an den vorliegenden Untersuchungen nahm. Auch das freundliche Entgegenkommen des Verlags J. A. BARTH verpflichtet mich zur Dankbarkeit.

Wien, im Juli 1924.

Dr. **Friedrich Kainz.**

Digitized by Google

Inhaltsverzeichnis.

Seite

Einleitung 1

Allgemeiner, psychologischer Teil.

I. Psychologische Grundlegung 10
II. Die psychischen Wurzeln der Steigerung 26
III. Das Lustergebnis der Steigerung 45
IV. Wirksamkeit der Steigerung aufserhalb der im engeren Sinn produktiven seelischen Tätigkeiten 48
V. Verfahrensweisen der Steigerung in psychologischer Betrachtung 54

Spezieller, literatur- und kunstwissenschaftlicher Teil.

A. Systematisches 62

I. Literaturwissenschaftliche Systematik 62
II. Steigerungen im technischen Sinn 72
III. Objektive Funktion der Steigerung 77

B. Belege und Beispiele 82

I. Interpretation zweier typischer Beispiele 82
II. Einzelbelege im Anschlufs an den systematischen Teil . . 90

1. Inhaltliche Steigerung 90
2. Formale Steigerung 90
3. Ansatzpunkte und Verfahrensweisen der Steigerung. . . 98
4. Einteilung nach dem Zeitpunkt des Auftretens der Steigerungsvorgänge. 108
5. Objekte der Steigerung 112

III. Die Steigerung als Entwicklungsprinzip 122
IV. Das Steigerungsprinzip in der bildenden Kunst 138

Digitized by Google

Digitized by Google

Einleitung.

Die vorliegende Untersuchung stellt sich folgende Fragen: Wie vollziehen sich die Umsetzungen und Umformungen, die aus dem Komplex der aufsenweltlichen Eindrücke ein Kunstwerk gestalten? Ferner: Läfst sich in diesem Prozefs der Umsetzung und Umwertung eine gewisse Gesetzmäfsigkeit feststellen und worin besteht diese Gesetzmäfsigkeit?

Es handelt sich also um das Problem der künstlerischen Umsetzung der äufseren Eindrücke, das in den weiteren Kreis der Gestaltungs- und Formungsproblematik hineingehört. Zwei Tatsachen können als sicher übernommen werden: 1. dafs keine dingliche Kunst auf das durch die Aufsenwelt gelieferte stoffliche Material verzichten kann, 2. dafs sich kein Künstler mit der unveränderten Wiedergabe dieser aufsenweltlichen Eindrücke begnügen kann, darf und will, sondern eben mit ihnen das vornehmen mufs, was wir Umsetzung, Umformung nennen. Als Stoffquelle für den Künstler kommen aber nicht nur die amorphe Aufsenwelt und die Erlebnisse des eigenen Innern in Betracht, sondern auch intellektuell oder ästhetisch von anderen bereits bearbeitete und geformte Erfahrungen und Erlebnisse. Neben die Gegebenheiten der realen untermenschlichen und menschlichen Aufsenwelt stellen sich daher als weitere Quellenkomplexe: historische Berichte und Überlieferungen irgendwelcher Art, dann auch künstlerische Gestaltungen solcher Berichte, ja schliefslich jede künstlerische Gestaltung von Tatsachen, Ideen und Problemen. Das Verhältnis des Künstlers zu diesen Quellen ist seinem Verhältnis zur Aufsenwelt analog. Auch hier wird er sich nicht sklavisch an das Vorhandene binden, sondern wird an ihm seine spontane und souveräne Phantasietätigkeit schöpferisch betätigen: das kann er durch Umsetzung, Umformung und Neugestaltung. Die Frage der Umsetzung hat die Frage nach deren Verfahrensweisen im Gefolge, und so spielen die Probleme der Auswahl und der Steigerung usw. in unsere Untersuchung hinein. Namentlich

Digitized by Google

die letzten sind für uns von gröfster Wichtigkeit, denn — das sei vorausnehmend bemerkt — die Steigerung ist die für die Umsetzung bestimmende psychische Gesetzmäßigkeit. Jeder Umsetzungsvorgang hat die immanente Tendenz zum Progressiven, die auch in der Regel im Werk deutlich zum Ausdruck kommt und daher für die wissenschaftliche Analyse erfafsbar ist. Ich sage „in der Regel", denn obwohl die Progressionstendenz, das Verlangen nach Steigerung, allgemein wirksam ist, darf doch nicht in jeder einzelnen Umgestaltung, die ein Künstler gegenüber einem aufsenweltlichen Vorbild, einer Quelle, vornimmt, eine Steigerung gesehen werden, denn die Auswirkung des Steigerungsprinzips sind oft schwer zu fassen, manchmal überhaupt nicht unmittelbar zu erkennen. Die philologischen und kunsthistorischen Belege, die ich bringe, sind Beispiele für Umsetzungserscheinungen, die ich dort, wo es möglich war, aus der Steigerungstendenz heraus zu verstehen trachtete. Keinesfalls aber war es meine Absicht, diese Umsetzungserscheinungen gewaltsam auf Steigerung hin zu interpretieren. Dieses Mifsverständnis möchte ich vermieden wissen. Ferner: Obwohl der Begriff der Steigerung möglichst weit gefafst werden mufs, als Wirkungserhöhung, Bedeutsamkeitserhöhung schlechthin, andererseits die Wirksamkeit der Progressionstendenz so allgemein wie möglich anzunehmen ist (sie ist in aller produktiven Phantasietätigkeit vorhanden), so sind die realen Auswirkungen doch sehr konkret zu umschreiben und daher verhältnismäfsig exakt zu erfassen. Obwohl es sich hier also um ein Allgemeinstes handelt, braucht der Begriff doch keineswegs dergestalt zu verschwimmen, dafs alles und jedes in ihn hineingeht. Ich bin mir ferner dessen bewufst, dafs das Steigerungsphänomen nur ein Prinzip unter anderen Umsetzungs- und Gestaltungsprinzipien ist, allerdings ein wichtiges und allgemein wirksames.

Die bedeutsame Rolle, die die Steigerung innerhalb der umbildenden psychischen Tätigkeiten spielt, ist von den Psychologen schon vor einiger Zeit bemerkt worden. Man hat Musikphantome, Wach- und Schlafträume, dichterische Bilder und Vergleiche daraufhin untersucht. Auf die wichtigsten der hierher gehörigen Arbeiten möchte ich vor Beginn meiner eigenen Untersuchungen mit wenigen Worten hinweisen.

Abgesehen von vereinzelten Feststellungen hat das Steigerungsphänomen in einigen Arbeiten der experimentellen Psychologie geschlossenere Behandlung gefunden. So bei Chr. Ruths, Induktive

Digitized by Google

Untersuchungen über die Fundamentalgesetze der psych. Phänomene, 1898, Bd. I. Experimentaluntersuchungen über Musikphantome usw., ferner bei O. Sterzinger, Das Steigerungsphänomen beim künstlerischen Schaffen, *Z Aest* 12 S. 69ff., ferner bei Ch. Bühler, Erfindung und Entdeckung, *Z Aest* 15 S. 47ff.

Für Ruths ergeben sich aus seiner induktiven Betrachtung der Schlummer- und Musikphantome zwei Grundgesetze der psychischen Funktionen, Gesetze, deren Wirksamkeit sich über den Bereich der ausgangsweise untersuchten seelischen Erscheinungen hinaus auf das Gesamtgebiet der geistigen Tätigkeit erstreckt: das Substitutions- und Progressionsgesetz. Er formuliert: „Es besteht stets mehr oder weniger die Tendenz im Gehirn, dafs statt eines Phänomens ein ähnliches progressives Phänomen zum Bewufstsein oder zum bestimmenden Einflufs über den Organismus zu gelangen sucht." Nach dem Substitutionsgesetz können in psychischen Erscheinungen bestimmte Elemente durch andere ähnliche ersetzt werden; diese Substitution geht selbst wieder nach dem Gesetz der Progression vor sich. Progressiv heifst von zwei Wahrnehmungen, Vorstellungen, Erscheinungen dasjenige Phänomen, das wesentliche Elemente und Elementenkomplexe mit dem Charakter des Leuchtenderen, Glänzenderen, schärfer Ausgeprägten, plastischer Hervortretenden, des lebhafter Bewegten, des Intensiveren, des Gröfseren, des Vielfacheren, des Stärkeren und Weitergehenden enthält. So substituiert sich z. B., nachdem tags zuvor ein kleines Feuer auf der Strafse gesehen worden war, im Schlummerphantom das Bild eines brennenden Dachstuhls, oder es wird anstatt einer tags zuvor gesehenen kleinen, unaufgeblühten Tulpe eine solche in voll erblühtem Zustand gesehen. Die vorher gewonnenen Wahrnehmungselemente wirken vom Unbewufsten aus an der Bildung der Phantome mit, die sich durchaus im Sinn der Progression vollzieht. Das Progressionsgesetz gilt aber nicht nur für Phantombildungen, sondern ist ein Grundgesetz aller psychischen und namentlich der produktiven geistigen Tätigkeit.

Das Progressionsgesetz ist eine stete Tendenz in der Seele aller Menschen (Beweis: die mythologischen Vorstellungen). Es ist ein Grundgesetz der Phantasie und des künstlerischen Schaffens, aber auch der psychischen Erregungen und Leidenschaften. Namentlich diese haben starke Tendenz zum Progressiven. Zu dieser (an sich höchst dankenswerten) Arbeit bemerke ich, dafs durch sie die Fundierung dieser psychischen Gesetze keineswegs in völlig abschliefsender Weise vollzogen wurde. Diese Aufgabe bleibt noch zu tun, ferner mufs es als ersprieslich erscheinen, eine ähnliche Untersuchung, wie sie Ruths für Schlummer- und Musikphantome unternahm, auch für andere Gebiete geistiger Tätigkeit, z. B. das dichterische Schaffen, anzustellen. Das hat nun Sterzinger getan, doch fafst er den Begriff des dichterischen Schaffens in eingeschränktem Sinne, er beschränkt sich auf das Einfachste, das Urelement des assoziativen künstlerischen Schaffens, das poetische Bild. Für dieses Schaffen im bezeichneten engen Sinn ist zunächst die Erscheinung der Weiterbildung charakteristisch; denn der Vorgang ist zumeist nicht so, dafs fertig auftauchende

Digitized by Google

Bildvorstellungen blofs abgeschrieben zu werden brauchen. „Noch weniger oft wird eine unveränderte Wiedergabe möglich sein, wenn das Material für den Vergleichsbestandteil im poetischen Bild nicht von der Phantasie, sondern von der Wahrnehmung geliefert wird." Der wichtigste von den Wegen, deren sich die Weiterbildung bedient, ist die Steigerung. Diese kann als Vergrößerung, Vervielfachung oder als Verstärkung (Eindringlichermachen) wirksam sein. Als Unterart der Verstärkung ist auch das Streben nach Konkretisierung anzusehen. Die Steigerung steht in deutlich gefühlter Beziehung zum Ästhetischen. Entweder wird ein an sich noch indifferenter Gegenstand durch sie erst ästhetisch brauchbar und wohlgefällig gemacht, oder es wird ein bereits Ästhetisches weitergebildet im Sinne der vertieften, intensivierten Wirkung. Seine Untersuchungen, auf die im Verlauf der Arbeit noch zurückzukommen sein wird, bringen folgendes Ergebnis: Künstlerische Darstellungen (d. h. poetische Bilder) sind in der Regel gegenüber ihren Ausgangspunkten irgendwie gesteigert, sie enthalten wenigstens zum Teil irgendwelche Vergrößerungen, Verstärkungen, Vervielfachungen. Sterzingers Aufsatz bedeutet für die literarische Prinzipienwissenschaft und die Literaturgeschichte eine ersprießliche Vorarbeit. Er sichert durch seine experimentellen Untersuchungen eine Tatsache, mit der, als durch die literarhistorische Empirie in ihrer Evidenz festgelegt, Poetik und Literaturgeschichte bereits gearbeitet haben (freilich ohne auch nur im entferntesten die Wichtigkeit und Fruchtbarkeit dieses Gesetzes zu ahnen und zu betonen). Jedoch läfst Sterzinger unerörtert, wie sich die Kunst hinsichtlich der komplexeren Phänomene dieses an sich klaren Vorgangs bedient, wie er bei Gestaltung des ganzen Kunstwerks verwertet wird. Diese Untersuchung, die mir wichtiger erscheint als die exakte Festlegung einer Tatsache, die zumindest die Sicherheit einer brauchbaren Arbeitshypothese schon vorher besafs, ist noch vorzunehmen. Sterzinger wirft Ruths vor, er habe seine Beobachtungen aus fertigem Material gezogen, nicht experimentell gewonnen. Mir scheint aber gerade jenes, die geisteswissenschaftliche Untersuchung eines möglichst umfangreichen, philologisch gesicherten empirischen Materials auf die Wirksamkeit des Steigerungsphänomens hin als das Notwendigere und Fruchtbarere.

Meine Arbeit soll zeigen, wie sich die besprochene Erscheinung im Verlauf der literarhistorischen Entwicklung wirksam erwies; dadurch, durch die sich ergebende Systematik, soll der Begriff der Steigerung zu einem „Grundbegriff der Literaturwissenschaft" gemacht werden.

Ähnliches hat Ch. Bühler für „Erfindung und Entdeckung" versucht; dabei hat sich manches auch für uns Wichtige ergeben, das nun kurz besprochen werden soll. Um ein Erfinden (= Neubilden) zu ermöglichen, bedarf es eines Materials, das entweder zufällig gegeben oder durch reproduktive Ausscheidung und assoziative Ergänzung bereitgestellt, irgendwie zu neuer Einheit weitergebildet wird. Diese Weiterbildung kann geschehen: durch additives oder kombinierendes und durch steigerndes oder entwickelndes Verfahren. Gegenüber O. Selz[1] wird die Wichtigkeit des Steige-

[1] O. Selz, Die Gesetze der produktiven Tätigkeit, *ArGsPs* 27 S. 368ff

Digitized by Google

rungsprinzips betont, das sich als formale, grundlegende Fähigkeit unseres Geistes selbständig neben Abstraktion, Reproduktion und Kombination stellt, die SELZ als Teilfunktionen der produktiven Geistestätigkeit aufführt. Die Steigerung kann nach CH. BÜHLER eine Wahrnehmungs- oder Vorstellungsbildung sein oder eine gedankliche Bildung. Im ersten Fall äufsert sie sich als Häufung, Vergröfserung, im zweiten als Übertreiben, Aufschneiden, Lügen.

Auch R. M. WERNER[1] äufsert sich zum Steigerungsvorgang in zusammenhängender Weise. Er verfolgt das Werden des lyrischen Kunstwerks vom ersten Auftauchen des Erlebnisses bis zur überarbeitenden Redaktion des fertig vorliegenden Gedichts. Dabei ergeben sich ihm folgende Stufen des Schaffensvorgangs: Erlebnis, produktive Stimmung, Befruchtung, inneres Wachstum, Geburt, äufsere Formung, äufseres Wachstum. Das innere Wachstum, das für uns besonders in Betracht kommt, umfafst die Entfaltung des Keims, die diesen zum lyrischen Gedicht reift. In der Phantasie des Dichters ruhend, macht der Keim einen Entwicklungsprozefs durch, wobei er vielfach umgebildet und ausgestaltet wird. Innerhalb dieses Prozesses unterscheidet WERNER wieder eine Reihe von Unterstufen: Vereinfachung oder Verdichtung, Erweiterung, Ausgestaltung, Steigerung, Anschlufs neuer Keime, innere Form, innerer Abschlufs. Die Vereinfachung scheidet aus dem Erlebnis alles aus, was zu dem Kern des reifenden Kunstwerks nicht pafst. Der Dichter bringt aber zum Erlebnis auch etwas hinzu; durch diese Hinzufügung wird eigentlich das äufsere Erlebnis erst zum inneren. Dieser Prozefs, in dem das durch die Vereinfachung gewonnene Gerüst mit lebendem Fleisch umkleidet wird, ist die Erweiterung. Sie kann sich vollziehen: durch Variation, Kontrast oder Umkehrung oder durch Finden einer neuen Pointe (Abrundung). Hierher gehört manches, was ich, zufolge einer weiteren Fassung des Begriffes, bereits als Steigerung bezeichne. In die Ausgestaltung fällt die gedankliche Ausführung durch Motivierung usw. Als Beispiel für die Steigerung führt WERNER einen Brief SCHILLERS an (an GOETHE vom 6. Okt. 1797), in dem SCHILLER als Modell der Schilderung des Strudels im Taucher einen Mühlbach angibt. WERNER bemerkt dazu: „SCHILLER bleibt bei dem Erlebnis, nur stellt er es grofsartiger dar: die einzelnen erlebten Züge werden im Gedicht gewaltiger, der dampfende Gischt spritzt „„bis zum Himmel"", was SCHILLER nicht geschaut hatte, „„das Meer will noch ein Meer gebären"", obwohl nur ein Bächlein die Mühle treibt. In der Phantasie des Dichters wurde das Erlebnis durchaus gesteigert." Dazu ist folgendes zu bemerken.

WERNER fafst den Begriff der Steigerung allzu eng; es wird Aufgabe meiner Arbeit sein zu zeigen, dafs die Steigerung ein grundlegendes psychisches Phänomen ist, dem eine viel umfassendere Wirksamkeit zukommt. Es soll dargetan werden, dafs die Steigerung mehr ist, als eine Stufe des „inneren Wachstums"; dafs sie auch innerhalb anderer Stadien des dichterischen Schaffensprozesses wirksam ist. WERNERS Definition schliefst eine

---

[1] R. M. WERNER, Lyrik und Lyriker, *Beiträge zur Ästhetik* (hg. v. TH. LIPPS u. R. M. WERNER Hamburg u. Leipzig 1 1890.

Digitized by Google

Reihe von Fällen aus, deren progressiver Charakter unanzweifelbar ist. Aufserdem faſst er die Steigerung in vorwiegend reproduktivem Sinn; aus seinen darauf bezüglichen Stellen geht nicht hervor, daſs sie durchaus ein Mittel der produktiven, Neues schaffenden Phantasie ist. Er kommt eben von der Psychologie SCHERERS nicht los, die Phantasie und Erinnerung gleichsetzt. Freilich ist auch bei der Steigerung ein reproduktives Element mitwirksam, aber das ist nicht das Maſsgebende und Charakteristische. Wesentlich vielmehr ist das Hinausgehen über das Erinnerungsbild. Auch G. TH. FECHNER verwendet den Begriff der Steigerung. Sein Prinzip der ästhetischen Hilfe oder der Steigerung (Vorschule d. Ästh. I S. 50ff.) hat aber mit dem Begriff der Steigerung, wie ich ihn fasse, nichts zu tun. Bei FECHNER handelt es sich um ein Gesetz der ästhetischen Rezeption, welches besagt, daſs aus dem widerspruchslosen Zusammentreffen an sich wenig leistender Lustbedingungen ein gröſseres Lustresultat hervorgeht, als dem Lustwerte der einzelnen Bedingungen für sich entspricht, ein gröſseres, als daſs es als Summe der Einzelwirkungen erklärt werden könnte.

Auch H. LOTZE[1]) gebraucht den Begriff der Steigerung. Bei ihm dreht es sich um ein ganz spezielles psychologisches Gesetz, um die Zunahme der qualitativen Intensität (Lebendigkeit) in der Höhenzunahme bei einer Skala.

In beiden Fällen haben wir es mit spezialterminologischen Verwendungen des Begriffs zu tun, die weder mit dessen bisher üblichen dramaturgisch-technischen, noch mit dessen modernem kunstpsychologischem Gebrauch etwas zu tun haben.

Diese kritischen Bemerkungen mögen die Überleitung bilden zur Darlegung meines eigenen Standpunktes. Vorerst ist aber noch einiges zu den üblichen Auffassungen des Steigerungsbegriffs zu bemerken. Es ist üblich, die Steigerung in einem ganz engen Sinne aufzufassen, demzufolge sie nichts weiter bedeutet, als einen bestimmten Faktor, ein Stadium des Schaffensprozesses, ein Element des inneren Wachstums. Das tut WERNER. Dieser Auffassung gegenüber soll gezeigt werden, daſs die Steigerung etwas viel Umfassenderes ist, daſs sie sich in allen Teilen des dichterischen Gestaltungsprozesses und schon beim Erleben geltend machen kann. Gleichfalls zu eng ist es, wenn man die Steigerung bloſs im technischen Sinne auffaſst, als Aufbauprinzip z. B. beim Drama, das Spannungs- und Wirkungselemente mit dem Fortschreiten der Handlung immer mehr häuft und vermehrt. Die entgegengesetzte extreme Auffassung faſst den Begriff der Steigerung im weitesten Sinne und behauptet, die Kunst sei schon an sich Steigerung; Steigerung sei identisch mit Formung und künstlerischer Gestaltung überhaupt. Jegliches Produkt dichterischer Schaffens-

[1]) Geschichte der Ästhetik in Dld., Neudruck München 1913 S. 272.

Digitized by Google

arbeit bedeute gegenüber den als Ausgangspunkt dienenden Wirklichkeitselementen ein Gesteigertes[1]. Denn alle Kunst sei Wesentlichmachung, Sinnvollmachung gegenüber dem zufälligen, unterbrochenen, trivialen Wirklichkeitsverlauf, daher Lebensintensivierung und Steigerung. Auch die Umsetzung von Seinsgegebenheiten in Kunstformen schliefse notwendig eine Steigerung in sich. Das alles kann und soll nicht bestritten werden. Aber dadurch jedoch wird unsere Untersuchung weder unmöglich noch unnötig, denn das wird doch zugegeben werden müssen, dafs sich diese allgemeine Höherstellungs- und Steigerungstendenz konkreter Mittel bedient, um diese Höherstellung zu erzielen und ferner, dafs sich in der Verwirklichung dieses allgemeinen Idealisierungsprinzipes doch je nach der Art der künstlerischen Einstellung charakteristische Unterschiede zumindest im qualitativen Sinn geltend machen, d. h. dieses allgemeine Prinzip wird bei den einzelnen Künstlern nicht stets in gleichem Mafse zum konkreten Ausdruck kommen. Diese mögliche Differenzierung gibt uns das Recht, verschiedene Wirkungstypen zu statuieren, von bedeutenderer oder geringerer Verwendung des Steigerungsprinzips zu reden. Ferner mufs es doch der analysierenden Wissenschaft erlaubt sein, gewisse Sonderungen und Abstraktionen zumindest im Sinn von „Als-ob" Hilfskonstruktionen einzuführen. Ohne ein solches durchaus erlaubtes wissenschaftliches Verfahren wäre ein Einblick in manche Gebiete des Seelenlebens überhaupt nicht möglich. Mit dem mystischen Indifferentismus, der das dichterisch schaffende Vermögen als ein Dunkles, Geheimnisvolles hinzustellen liebt, demgegenüber die wissenschaftlich verstandesmäfsige Betrachtung machtlos sei, kommen wir nicht weiter. — Wenn sich auch die Kunstpsychologie keineswegs vermessen kann, das Dunkel des künstlerischen Schaffensprozesses völlig aufzuhellen, so kann ihr doch auf dem zu beschreitenden Wege die Erreichung gewisser Teilziele gelingen. Jedenfalls bedarf das Faktum der künstlerischen Umsetzung eingehendster Untersuchung; eine solche Untersuchung ist auf jeden Fall ergebnisreich und bedeutsam, mag man auch über einzelnes streiten können.

Das Steigerungsphänomen ist etwas höchst Umfassendes, es

[1] Nach Schopenhauer (Welt als Wille u. Vorstellg.[2] III § 51) mufs sich die Dichtung durch die Wahl und die Zusammenstellung bedeutsamer Charaktere sowie die „durchgängige Bedeutsamkeit der Situationen" vom wirklichen Leben unterscheiden.

Digitized by Google

ist ein Urprinzip des psychischen Lebens, nicht bloſs auf ästhetische Produktion beschränkt, sondern in allem geistigen Leben wirksam: im religiös-mythologischen Vorstellungsleben, im Klatsch des Alltags, ebenso wie auch auf wissenschaftlichem Gebiet; dort zumindest in solchen Fällen, wo sich der geistige Fortschritt nicht streng evolutionistisch im Sinne logischer Diskursion vollzieht. Trotz dieser geistigen Universalität des erörterten Prinzips ist aber eine konkrete und scharfe Erfassung seiner Wirksamkeit im Bereich des dichterischen Schaffens nicht unmöglich.

Im folgenden sei eine vorläufige Festlegung, eine Definition und Umschreibung des Inhaltes sowie eine Umgrenzung des Umfanges des Steigerungsbegriffs versucht. Unter Steigerung verstehe ich jede während eines geistigen Produktionsvorganges sich vollziehende Umänderung, die bewuſst oder unbewuſst teleologisch orientiert, eine Erhöhung, eine Intensivierung der erstrebten Wirkung zum Ziele hat. Hierher gehört: jede Verstärkung, Vergröſserung, Vervielfachung, Häufung (additive Vereinigung wirkungsvoller Züge), jede Kombination und Verschmelzung von Einzelzügen, die ein wirksameres Ganzes ergibt, jede Art von Konzentration und Zentralisation. Maſsgebend dabei ist nicht letzten Endes die mathematische (quantitative) und dynamische Erhöhung, sondern die intensivierte Wirksamkeit, die auch gelegentlich durch Verminderung, Verkleinerung erzielt wird, also durch scheinbar Regressives. Das, worauf es ankommt, ist die Entfernung von einem aus der Gesamteinstellung des Künstlers sich ergebenden ästhetischen Indifferenzpunkt, nach der Seite des in seinen Augen ästhetisch Wirksameren, von ihm als künstlerisch wirksamer Erkannten. Der Begriff der Steigerung ist ein Beziehungsbegriff, man kann ihn nur dort exakt und sicher anwenden, wo eine Beziehung, eine Vergleichsmöglichkeit vorhanden ist. Diese kann gegeben sein durch eine Quelle, einen bekannten Stoff, einen Entwurf, eine frühere Fassung, aber auch durch eine naheliegende Normalmöglichkeit[1], die ebenfalls, jedoch mit geringerer Wirkung hätte verwendet werden können.

Gliedernde Gesichtspunkte, die ein klareres Übersehen dieses

[1] Den Steigerungen des zeichnenden Karikaturisten, der gewisse extreme Körperformen liebt (ganz spitze und ganz kugelrunde Nasen, ganz dicke und ganz dünne Gestalten) hat man einfach die Normalgestalt oder deren Vorstellung, wie sie jeder in sich trägt, entgegenzuhalten, um der hier vorgenommenen Steigerung inne zu werden.

Digitized by Google

weiten Begriffsumfanges möglich machen, ergeben sich durch folgende Einteilung, die im Verlauf der Arbeit noch im einzelnen zu begründen und auszubauen sein wird.

Ich fasse die Steigerung

I. als vor- und unterkünstlerisches Phänomen, als unausschaltbares Element jeder Phantasietätigkeit;
II. als ästhetisches und künstlerisches Phänomen, wirksam im Schaffen des Dichters.

Zum Schluſs der Einleitung ein kurzer Entwurf des Ganges meiner Untersuchung, sowie der angestrebten Haupt- und Nebenziele:

Es handelt sich um die Erkenntnis von Gesetzmäſsigkeiten innerhalb des künstlerischen Umsetzungsvorganges, ferner um die Einführung des Steigerungsbegriffes als „Grundbegriff der Literaturwissenschaft". Dementsprechend gliedert sich die Arbeit in folgender Art:

I. Psychologische Betrachtung der Umsetzungserscheinungen, insbesondere des Steigerungsphänomens.
II. Literatur- und kunstwissenschaftliche Systematisierung auf Grund der Untersuchung umfänglichen literar- und kunsthistorischen Materials.
III. Interpretation von Beispielen.

Digitized by Google

Allgemeiner, psychologischer Teil.

I. Psychologische Grundlegung.

Das menschliche Bewufstsein ist auf Vorstellungsumformungen angelegt; dieses Umformen von Vorstellungen ist nach Volkelt eine aus der Wesensgesetzlichkeit des Bewufstseins stammende Äufserung, eine ursprüngliche, apriorische Funktion, die sich auf nichts Elementareres zurückführen läfst. Diese Vorstellungsumformungen gehen — wie Ruths nachgewiesen hat — im Sinne einer elementaren Progressionstendenz vor sich. Die menschliche Geistestätigkeit (die produktive wie die reproduktive) ist also auf vergröfsernde, steigernde Vorstellungsumformung angelegt. Einige typische Fälle dieser elementaren Progression:

Jeder Eindruck erscheint in der Erinnerung gröfser, bedeutsamer. Diese Tatsache besteht trotz des Verblassens der Erinnerungsbilder. Wenn man einen Raum mit einem anderen, früher gesehenen, hinsichtlich seiner Gröfse vergleichen soll, so wird der in der Erinnerung befindliche Raum als der gröfsere erscheinen, vorausgesetzt, dafs es sich um Räume von annähernd gleicher dreidimensionaler Erstreckung handelt. Ein Berg, den wir einstmals bestiegen haben, erscheint uns in der Erinnerung gröfser, steiler, Ruinen, Landschaftsteile erscheinen ansehnlicher, ein eben nur leidlich hübsches weibliches Wesen wird durch diese steigernd-verklärende Funktion der Erinnerung (die ja nicht rein reproduktive Geistestätigkeit ist) zur Schönheit. Ein gutes Beispiel solcher steigernder Umformungen einer Erinnerungsvorstellung vermag ich aus eigenem Erleben beizubringen. Mit ungefähr zwölf Jahren kam ich zufällig an eine bestimmte Stelle des XIX. Wiener Gemeindebezirks, wo die Strafsenbahn ziemlich knapp neben einem dichten, naturartigen, etwas verwilderten Park fährt. Auf der anderen Seite stehen Häuser. Diese begleitende Häuserzeile verschwindet, sowie die Strafsenbahn eine Wendung macht. Die Schienen führen nunmehr zwischen diesem verwilderten Park und einem etwas kahlen Garten, der nur wenige Bäume sein eigen nennt, hindurch. Dieses einigermafsen überraschende Moment, dafs sich die Strafsenbahn nach einer plötzlichen Wendung links und rechts im Grünen befindet, wurde von meiner Phantasie in steigernder Weise ausgebildet. Ich kam längere Zeit hindurch nicht mehr in diese Gegend und es entstand in mir die Vorstellung, dafs die Strafsenbahn an der bestimmten Stelle das städtische Milieu verliefse und mit

Digitized by Google

plötzlicher Wendung in einen dichten Wald einfahre, wo sie unter schattigen Baumkronen ihren Weg fortsetze. Dieses Bild wurde so stark und anschaulich, dafs ich nach einigen Jahren eigens zu dem Zweck in den XIX. Bezirk fuhr, um das Phantasiebild mit der Wirklichkeit zu vergleichen. Es ist klar, dafs mich deren Anblick enttäuschen mufste.

In dieselbe Kategorie der Erinnerungssteigerungen gehört auch ein bekannter Gesellschaftsscherz. Man fordert Anwesende auf, an der Wand die Höhe eines Zylinderhutes anzugeben. Dabei ergeben sich erstaunliche Übertreibungen und Überschätzungen, die sich aus dem elementaren Progressionsprinzip erklären, das jedoch in diesem konkreten Fall auch noch durch unser assoziativ herangebrachtes Erfahrungswissen (uns ist bekannt, dafs der Zylinder die gröfste Hutform ist) unterstützt wird.

Das sind einfachste Fälle. Komplizierter sind die folgenden: bei Berichten gesehener Unglücksfälle[1], erlebter Kämpfe[2], von Kriegs- und Reiseerlebnissen, bei Mitteilung künstlerischer Eindrücke[3] usw. findet regelmäfsig eine gewisse materielle und ideelle

---

[1] Als Beispiel für eine solche ganz alltägliche Steigerung bei Schilderung gefühlsbetonter Vorgänge (Unglücksfälle) kann eine charakteristische Stelle aus MAETERLINCKS Alltagsdrama „Zu Hause" angeführt werden.

„Der Alte: Wenn wir zusammen hineingehen, sage ich zum Beispiel nach langem Umschweifen: Man hat sie so und so gefunden.... Sie trieb mit dem Wasser und hatte die Hände gefaltet.

Der Fremde: Ihre Hände waren nicht gefaltet, ihre Arme hingen schlaff herunter.

Der Alte: Seht Ihr, man sagt unwillkürlich mehr als man will."

[2] Während des Weltkriegs, den ich als österreichischer Reserveoffizier mitmachte, hatte ich öfters Gelegenheit, Schlachtenberichte aus dem Mund verwundeter Mitkämpfer anzuhören. In allen Fällen waren immense Steigerungen wahrzunehmen. Bei depressiver Stimmung des Berichtenden (zufolge des ungünstigen oder scheinbar ungünstigen Standes des Gefechts, eigener schwerer Verwundung oder körperlicher Erschöpfung) wird die Situation als verzweifelt geschildert, die eigenen Verluste werden sehr gesteigert. Bei gehobener Stimmung, bewirkt durch leichte Verwundung (sog. „Heimatschufs"), günstigen Stand des Kampfes, werden die Verluste des Gegners ins Riesenmäfsige übertrieben, seine Mifserfolge mit den stärksten Farben ausgemalt. Der Einflufs der Stimmung und Verstimmung in optimistischem oder pessimistischem Sinn ist nur für die Richtung der Steigerung mafsgebend, nicht für das Faktum der Steigerung selbst. Das ist immer vorhanden.

[3] Beispiele dafür bieten die zahlreichen antiken Künstleranekdoten. Unter dem frappierenden Eindruck der Naturtreue verschiedener Kunstwerke entstehen kleine Anekdoten, in denen die Wirkung des illusionistischen Elements stark gesteigert erscheint. MYRONS Kuh soll so naturgetreu gestaltet gewesen sein, dafs ein Stier sie bespringen, ein Kalb an ihr saugen wollte. Ebenso soll das Pferd der von LYSIPPOS geschaffenen Reiterstatue

Digitized by Google

Verschiebung nach oben hin statt. In dem Bericht des Unglücksfalles werden gewisse schreckliche, bedauernerregende Einzelheiten unterstrichen, vielleicht auch hinzuerfunden. Die Eigenschaften eines besonders wert gehaltenen Freundes werden von mir, wenn ich sie einem Dritten schildere, so dargestellt, dafs sie dem Hörenden (und mir selbst in diesem Momente) in erhöhtem Licht erscheinen. Wie leicht sich bei Berichten von Kämpfen, Jagd- und Sportabenteuern ein gewisses Aufbauschen darstellt, braucht nicht erst erwähnt zu werden. Ähnliches bei Schilderung gehabter Kunstgenüsse. Ein gutes Beispiel finden wir bei Utitz in dem Aufsatz: „Vom Schaffen des Künstlers“[1]. Jemand, der von seiner Geliebten verlassen wurde, verbreitet skandalösen Klatsch über sie. Aus seiner Erregung heraus dichtet ihr seine von Eifersucht und Rachsucht determinierte Phantasie verschiedene Dinge an, die nie bestanden haben. In all diesen Fällen bietet eine gewisse Erregung des Sprechenden, das Vorhergehen und noch Weiterbestehen oder Wiedererzeugtwerden gewisser seelischer Emotionen den geeigneten Keimboden für die Erscheinung der Steigerung. Die Verdrängung des Tatsächlichen durch Progressives bietet erhöhte Aussprachemöglichkeit. — Ähnliches findet sich auch bei Dichtern. Wenn Liliencron, der die Kriege gegen Österreich und Frankreich als Infanterieoffizier mitmachte, sich in seinen Kriegsdichtungen nicht ersättigen kann an der Schilderung seiner Reitererlebnisse, wenn er im Gedicht von seinen selbst mitgerittenen Kavallerieattacken berichtet, so steigert er hier gegenüber dem tatsächlich Erlebten. Ebenso wenn sein biographischer Roman „Leben und Lüge“ ihn, der im Leben unter dem Druck engster materieller Verhältnisse zu leiden hatte, als unermefslich Reichen zeigt, so haben wir auch hier eine Steigerung gegenüber dem Tatsächlichen, und zwar im Sinne der Wunschwahrheit. Das Reiterleben bietet ihm erhöhte Möglichkeit der Aussprache seiner stürmischen Kriegerstimmung; in den Steigerungen seines biographischen Romans spricht sich der Wunsch nach einer freien, grofszügigen, durch Alltagssorgen unbehelligten Lebensführung aus.

Man sieht den Unterschied zwischen den beiden Beispielgruppen. Bei der ersten Gruppe von Fällen, die ich als elementare

---

Alexanders d. Gr. von anderen Pferden für lebend gehalten worden sein. Anekdoten dieser Art enthalten natürlich starke Übertreibungen, ebenso die bekannte Erzählung von Zeuxis und Parrhasios.

[1] *ZAest.* 10 S. 369ff.

Digitized by Google

Progression bezeichnen will, handelt es sich um ein unbewufstes Vergröfsern einer auf frühere Wahrnehmungen zurückgehenden Vorstellung, rein aus der auf Vergröfserung angelegten Wesensgesetzlichkeit des Seelischen heraus; bei den Fällen der zweiten Gruppe wirken aufser jener elementaren Progressionstendenz noch verschiedene andere psychische Motive (Abreaktion, Wunschwahrheit usw.) mit. Über diese Dinge wird noch eingehend zu sprechen sein. Die Mitwirkung der produktiven Phantasietätigkeit ist hier ersichtlich. Uns kümmern vor allem die Fälle der zweiten Gruppe, bei denen offenbar wird, dafs das Steigerungsphänomen ein Problem jener freien Vorstellungsbewegungen ist, die man als Phantasie bezeichnet. Freilich handelt es sich uns nicht um die Gesamtstruktur dieser seelischen Tatsache, sondern nur um das Wesen eines in ihr wirksamen determinierenden Spezialprinzips, das am fafsbarsten (weil hier die meisten Dokumente vorliegen) in der Kunst heraustritt. Dabei haben wir uns aber stets dessen bewufst zu bleiben, dafs das Progressionsprinzip nicht etwas der künstlerischen Betätigung allein Eigentümliches ist, sondern in aller seelisch-geistigen Tätigkeit vorhanden ist. Zunächst aber fragen wir nach den Steigerungen im künstlerischen Schaffensvorgang und im künstlerischen Werk. Dabei kann sich der erste und allgemeinste Teil dieses Abschnittes darauf beschränken, referierend wichtige Feststellungen der neuesten Ästhetik und Kunstpsychologie, die wir als zu unserem Thema gehörend betrachten können, zusammenzustellen.

Ausgehen möchte ich dabei von dem Satz, dafs für die Kunst ein blofses Nachschaffen, ein getreues Übernehmen von Wirklichkeitselementen und -vorbildern in keinem Falle genügt. Zu der Nachbildung von Lebensmomenten mufs noch ein anderes, ein Mehr hinzukommen, soll von einem Kunstwerk und nicht von einer mechanischen Reproduktion im phono- und photographischen Sinn die Rede sein. Das ist ein Allgemeinstes; die Differenzierungen nach Art bestimmter Stilrichtungen und einzelner Dichterindividuen ergeben sich hinsichtlich des Grades und der Weise des Hinausgehens.

Aufserordentlich Fruchtbares für unseren Gegenstand findet sich in Dessoirs „Ästhetik usw."[1]. Wir greifen das für uns Belangvollste heraus:

[1] Hier, wie an anderen Stellen, ist das Hierhergehörige aus dem ganzen Werk zusammengetragen, ein genaues Zitieren mit Angabe der Seitenzahlen daher undurchführbar.

Digitized by Google

Keine Kunst ist bloſse Nachahmung. Wenn sich auch das geistig vertiefteste Kunstwerk aus Lebens- und Wirklichkeitsmomenten zusammensetzt, so kann doch eine bloſs imitative Nachbildung, die das Schöpferische des Künstlers vernachlässigt, niemals wahrhaft künstlerisch genügen. Die Kunst will in jedem Fall Steigerung sein. So verlangt z. B. die Schauspielkunst ein „Aufschwellen der Wahrheit, ein Erfinden von Bewegungen und Tönen, wie sie die bloſse Beobachtung nirgends zeigt". Für den bildenden Künstler ist das Modell lediglich ein Hilfsmittel, an dem eine seelische Tatsache zum Ausdruck gelangt. Die Kunst geht nicht nur über das Naturvorbild, sondern auch über die bloſse Brauchbarkeit im Sinne eines ästhetischen Plus hinaus. „An der rohen Brauchbarkeit gemessen sind Mütze und flaches Dach vortrefflich. Wir wissen jedoch, daſs Körperzierat und Tracht Steigerungen sein wollen. So kommt in die Kunstgestalt (Hut, Kuppel) ein Übertreibungsmoment hinein, das zu den abenteuerlichsten, aber auch reizvollsten Erfindungen führt." Die Phantasie strebt eben — dafür ist die bloſse Tatsache der Existenz der Kunst der beste Beweis — über die vom Leben geschaffenen Möglichkeiten hinaus; die Wiederbelebung, die Reproduktion des Früheren genügt nicht. Das früher Erlebte wird zu einem Neuen, einem durch Neuheit gefühlswirksameren Bild verarbeitet; auf diese Umarbeitung kommt es an, in ihr erst betätigt sich das eigentlich Schöpferische des Künstlers. Soweit Dessoir. Auch Müller-Freienfels[1] betont, daſs das Kunstwerk mit Hinblick auf ästhetische Wirkungen geschaffen ist. Daher unterscheidet sich ein Kunstwerk (z. B. ein Landschaftsbild) von einem Naturgegenstand (Ausschnitt aus einer Landschaft) durch ganz bestimmte, im Hinblick auf das ästhetische Genieſsen vorgenommene Veränderungen: z. B. vereinfachende Komposition (Verstärkung des Eindrucks durch Weglassen des unwesentlichen, verwirrenden Details, gruppierende Hervorhebung des Wichtigen). All diesen Veränderungen liegt die Tendenz nach erhöhter ästhetischer Wirkung zugrunde. Die Kunst ist stets Auswahl mit dem Streben nach Wirkung. Das Wesen der Kunst liegt in der Formung, im Stil. Stil aber ist wirksame Form. In diesem Sinne ist Kunst gesteigerte Natur, weil die deren ästhetisch wirksame Züge heraushebt und steigert. Jeder künstlerischen Gestaltung ist also das Streben wesenhaft, umformend über das Wirklichkeitsgegebene hinauszugehen, und zwar im Sinne einer fühlbaren Steigerung. Zweck des Künstlers ist nicht die Reproduktion, sondern die Produktion, das Selbstschöpferische.

Hier wird es nun nötig sein, sich mit den Begriffen „reproduktiver" und „produktiver" Phantasie zu beschäftigen. Damit ist die Notwendigkeit einer Betrachtung der schöpferischen Phantasietätigkeit gegeben.

Wenn im vorhergehenden von einem der künstlerischen Aussprache innewohnenden Streben nach Umformung (die selbst wieder die Tendenz zum Progressiven besitzt) gesprochen wurde, so ist damit ein teleologisches Element mitgesetzt. Wenn alle

[1] R. Müller-Freienfels, Psychol. d. Kunst, Leipzig 1912, Bd. II S. 2 ff.

Digitized by Google

Kunst danach strebt, ihren Gegenstand in irgendeiner Weise bedeutungsvoll zu machen, wenn sie nach bedeutungsvollen Stoffen verlangt (nach „Helden", gesteigerten Charakteren und Geschehnissen), so geschieht das einerseits im Bedürfnis nach erhöhter Wirkung, andererseits in der intuitiven Gewifsheit, hierdurch den Forderungen des gesteigert geistigen Wesens der Kunst am ehesten und völligsten gerecht zu werden. Darin liegt eben ein zielstrebiges Element.

Die analysierende Betrachtung kann nun von diesem teleologischen Moment absehen und, einen Schritt weiter ins Allgemeine gehend, zeigen, dafs es wirkliche getreue, unumgeformte Reproduktionen gar nicht gibt, dafs auch für dasjenige, was man als reproduktive Geistestätigkeit (Erinnerung) bezeichnet, die Umformung wesentlich ist[1].

So sagt Selz: „Unser Gedächtnis ist kein getreues Abbild der erfahrenen Wirklichkeit. Jede Reproduktion stellt vielmehr schon eine Metamorphose des ursprünglich Gegebenen dar. Je nach Begabung, Neigung und Bedürfnis werden gewisse Einzelzüge des Erlebten behalten, andere vergessen oder wenigstens bei der Reproduktion vernachlässigt. Das Nebensächliche und Gleichgültige wird ausgeschieden, das Wichtige und Charakteristische bleibt erhalten." Ganz ähnlich Wundt[2]; bei der Erörterung des Erinnerungsvorganges heifst es: eine Reproduktion im eigentlichen Sinn, insofern man darunter die unveränderte Erneuerung einer früher dagewesenen Vorstellung versteht, gibt es überhaupt nicht; denn die bei einem Bewufstseinsakt neu in das Bewufstsein eintretende Vorstellung ist von der früheren, auf die sie bezogen wird, immer verschieden.

Mit Rücksicht auf diese Tatsache liefse sich behaupten, dafs zwischen reproduktiver und schöpferischer Phantasie kein spezieller, sondern nur ein gradueller Unterschied vorhanden ist, der freilich hinreicht, um eine voreilige Identifikation[3] der beiden Begriffe (zumindest im Interesse der abstrahierenden wissenschaftlichen Betrachtung) als untunlich erscheinen zu lassen. Auch die schöpferischste Phantasie arbeitet ja immer noch mit zahlreichen Erinnerungsvorstellungen, ist also im gewissen Grade „reproduktiv" (dieser Begriff ist im obigen Sinn eingeschränkt gefafst), andererseits ist die reproduktive Phantasie immer auch schon in gewissem Mafse schöpferisch, eben zufolge dieser gewissen Umgestaltung und

[1] Das hat schon die früher aufgezeigte Tatsache der „elementaren Progression" bewiesen.

[2] W. Wundt, Grundr. d. Psych.[6] S. 269.

[3] Scherer nimmt eine solche in seiner „Poetik" vor.

Digitized by Google

Verschiebung, die sie mit ihren Elementen vornimmt. Immerhin ist eine Scheidung von Phantasie und Gedächtnis (Erinnerungsdisposition) möglich: Gedächtnis nenne man die bewahrende psychische Funktion, die zur möglichst getreuen Wiederherstellung einmal gehabter Vorstellungen tendiert; die entgegenwirkende Funktion, die auf Veränderung und Neubildung gerichtet ist, wäre dann die Phantasie:

Nach Lucka[1], dessen Buch ebenfalls die unvermeidliche Metamorphose der Erinnerungsbilder betont, gehen diese Umbildungen in folgenden Richtungen vor sich: 1. Veränderungen in der Intensität der Gebilde. Die Vorstellung bleibt ihrer Zusammenhangsstruktur nach bestehen und wird als ganze entweder in ihrem Umfang oder in ihrer Klarheit variiert. Die Veränderungen im Umfang des Gebildes können Schrumpfungen oder Vergrößerungen sein. Die Veränderungen im Grad der Helligkeit sind positiv oder negativ. Bei der Reproduktion wird die Vorstellung entweder blasser, womit in der Regel geringere Beachtung verknüpft ist oder heller, schärfer umrissen, artikulierter. — Im allgemeinen haben alle seelischen Gebilde nicht nur die vorstellungsartigen, sondern auch die emotionellen die Tendenz, im Lauf der Zeit zu verblassen; Vorstellungen werden vergessen, ein großer Schmerz wird durch die Zeit geheilt, d. h. abgestumpft[2]. 2. Veränderung in der Qualität des Gebildes, im Verhältnis seiner Teile zum Ganzen. Eine Vorstellung wird nicht einheitlich gleich, sondern in einzelnen Bestandteilen verändert reproduziert. Einige Partien des Bildes sind verblaßt oder ganz geschwunden, andere treten stärker heraus.

Lucka kommt hier zur Scheidung von mechanischer und teleologischer Phantasie, die für uns ebenfalls von Wichtigkeit ist. Mechanische Phantasie ist dann am Werk, solange die Veränderungen des reproduzierten Materials ohne Absicht, ohne bewußte Aufmerksamkeit stattfinden, solange alles maschinenmäßig, dem Individuum verborgen abläuft. Sie ist sich über ihr Tun nicht klar, reproduziert, formt halb zufällig und schließt mechanisch, assoziativ, ein Bild ans andere. Die teleologische Phantasie wählt dagegen bewußt aus, welche Elemente des reproduziblen Materials ihren Zwecken entsprechen. Diese Scheidung deckt sich mit der Grundeinteilung Wundts, der eine aktive und passive Phantasietätigkeit unterscheidet. — Auf den Begriff der Teleologie hinsichtlich der umformenden Phantasietätigkeit soll hier mit einigen Worten eingegangen werden. Die Teleologie innerhalb der künstlerischen Umformungen ist eine ästhetische. Sie hilft dazu, dem

[1] E. Lucka, Die Phantasie, Wien 1908.

[2] Über das Verblassen der Erinnerungsbilder wird noch später zu sprechen sein.

Digitized by Google

künstlerischen Objekt, das gegenüber dem Naturgegenstand zufolge seiner Umsetzung in die Seinsformen eines Kunstmaterials manche Wirkungsfaktoren einbüfst, zufolge seines Herausgenommenseins aus einem Lebenszusammenhang die wesentlich fremdbedeutsamen Züge verliert, eine adäquate oder erhöhte Eigenbedeutsamkeit zu verleihen. Diese ästhetische Teleologie mufs vom Künstler nicht bewufst ausgeübt werden; sie kann gewissermafsen intuitiv wirksam sein. Lucka hingegen versteht unter „teleologischer Phantasie" eine bewufste Tätigkeit, eine aktive Vorstellungsumformung, die der mechanisch-passiven, wie sie z. B. durch die Enge des Bewufstseins entsteht, entgegengesetzt ist. Ich habe den Ausdruck „teleologisch" in bezeichnenderem Sinn verwendet, insofern ich dabei an ein direktes τέλος, nämlich die künstlerische Wirkung dachte. Lucka hat nur den psychischen Akt selbst, den Funktionalzusammenhang im Auge.

Meine Auffassung berührt sich z. B. mit der neuerdings von Müller-Freienfels vertretenen. In seiner Schrift „Das Denken und die Phantasie"[1] fafst er diese psychischen Funktionen nicht als reproduktive, sondern als reaktive Phänomene. Vorstellungen sind keine Reproduktionen, sondern ein symbolhafter Ersatz der Empfindungen, der mit diesen die Wirkung gemeinsam hat. Es kommt also auf die Erzielung der nämlichen Wirkung, der möglichst gleichen emotionellen Einstellung an. Wenn nur diese im gewollten Mafse erzielt wird, so sind die Veränderungen, die die psychische Umsetzung der Empfindungserlebnisse mit diesen vorgenommen hat, belanglos. Tatsächlich ist ja die Vorstellung, zufolge der synthetischen Funktion im seelischen Verarbeitungsprozefs immer schon etwas Schematisiertes, Typisiertes. Über die Beziehung dieser Theorien zum Steigerungsprinzip wird noch des ausführlicheren zu sprechen sein.

Die bisherige Betrachtung hat uns die bedeutsame Rolle der Umformung in jeder Phantasietätigkeit gezeigt; im folgenden soll die spezifisch künstlerische Phantasietätigkeit rücksichtlich ihrer Disposition zu Umgestaltungen betrachtet werden. Bevor wir darauf eingehen können, ist zu fragen, ob es überhaupt eine produktive Phantasietätigkeit gibt. Damit wird eine Frage nachgetragen, die schon früher hätte gestellt werden müssen, wenn sie überhaupt ernstlich in Betracht käme. Unsere Stellungnahme zu diesem Problem geht ja bereits aus dem bisher Gesagten hervor. Nur der Vollständigkeit halber einige Worte gesonderter Erörterung. Die englische Psychologie von Hobbes und Hume bis Spencer und James ist darüber einig, dafs die Phantasie nichts eigentlich

[1] Leipzig 1916.

Digitized by Google

Neues erschaffen, sondern nur von aufsen hergegebene Elemente kombinieren könne[1]. Humes Schule gibt jedoch die Erzeugung neuer Vorstellungsnuancen durch quantitative Variation von erfahrenen Vorstellungen, also eine beschränkte Spontaneität zu, andere (Hobbes, James) leugnen eine solche vollständig. Dagegen wenden sich Meinong[2] und Oelzelt-Newin[3]. Jener untersucht, wie sich aus den reproduziblen Komplexen doch durch Kombination neue Komplexe bilden können und gelangt zu dem Resultat, dafs auch innerhalb des Bereichs der blofsen Assoziationstätigkeit ein gewisser Spielraum für produktive Tätigkeit bestehe.

Meiner Ansicht nach ist es ganz irrelevant, ob die Künstlerphantasie neue Elemente zu schaffen imstande ist, ob der Künstler andere als die durch Sinne und Erfahrung gegebenen Bausteine benützt. Denn niemals wirken die Einzelelemente für sich als solche, stets wirkt der Komplex, in dem sie stehen. Das, worauf es also ankommt, ist lediglich, ob der Künstler neu wirkende Kombinationen hervorzubringen vermag. Und das ist durchaus der Fall. Der Künstler schafft neue Gestaltqualitäten[4] und diese schliefsen das Wesentliche, das Neue in sich. Die Ansicht, dafs der Künstler nicht neue ästhetische Elemente, sondern neue Gestaltqualitäten schafft, wird von mehreren Kunstpsychologen ausgesprochen. So z. B. von Kreibig[5]: „Neue Farben, Töne, Worte, überhaupt Qualitäten und sonstige Elemente, die nicht irgend einmal empfunden und im Weg der Erinnerung erneut worden sind, kann auch das gewaltigste Genie keineswegs selbsttätig erfinden. Dem Künstler stehen nur Inhalte von Wahrnehmungs- und Gedächtnisvorstellungen als Bausteine für sein Werk zur Verfügung. Dagegen ist die in der Phantasie vollzogene Zusammensetzung der Elemente zu Gestalten ureigene Leistung des menschlichen Geistes." Ähnlich Müller-Freienfels und Lucka, doch bewertet dieser die Gestaltqualität hinsichtlich ihrer Bedeutung für das Neue höher; er sieht in ihr das für die Frage des

[1] Vgl. Lucka a. a. O. S. 136ff.

[2] Phantasievorstellung und Phantasie, *ZPh* 65.

[3] Über Phantasievorstellungen, Graz 1889.

[4] Ch. Ehrenfels, *VPh* 14 S. 249ff., 1890.

[5] Beiträge zur Psychologie des Kunstschaffens, *ZAest* 4 S. 532ff. Diskussion über diesen Begriff bei K. Bühler, Die Gestaltwahrnehmungen Bd. I, Stuttg. 1913, ferner bei A. Höfler, Naturwissenschaft und Philosophie. Vier Studien zum Gestaltungsgesetz. *Sitzungsberichte der Akad. d. Wiss. in Wien* 1921.

Digitized by Google

„Neues Schaffens", der Spontaneität der Phantasie Wesentliche. Nach ihm ist jedes Gebilde der echten produktiven Künstlerphantasie seinem Wesen nach ein vollkommen neues Ding, mag es sich mit seinen Elementen wie immer verhalten. Hat man sich einmal vollständig klargemacht, daſs die Vorstellung in der Psyche mit einzelnen Gegenständen der Umwelt nicht schlechterdings vergleichbar, am wenigsten aber identisch ist, daſs sie nicht eine Verschmelzung von Empfindungselementen darstellt, sondern ein eigentümliches Ereignis, weder einfach noch zusammengesetzt, das an nichts Fremdem gemessen werden kann: so leuchtet es ein, daſs die ohne äuſseren Anlaſs erzeugte Vorstellung, auch wenn jeder ihrer herauspräparierbaren Bestandteile Element einer früheren Wahrnehmung gewesen sein mag, durchaus nicht das Integral aller ihrer Bestandteile (Teilvorstellungen, Empfindungen, Gefühlstöne usw.), sondern ein in sich neuer Organismus ist, dessen Elemente vor seiner neuen Einheit, seiner Gestaltqualität belanglos sind. Die Qualität und innere Neuheit eines Phantasiegebildes darf man nicht in seinen Bestandteilen suchen. Zugestanden, daſs der schöpferischen Phantasie keine Elemente zur Verfügung stehen, die nicht früher in der Wahrnehmung gewesen wären. Aber nicht in der Verschmelzung und Kombination dieser Elemente besteht das Wesen eines Phantasieprodukts, sondern in seiner eigenartigen, noch nie dagewesenen Einheit, die es zu etwas essentiell anderem macht als zur Summe seiner Bestandteile. Die Tätigkeit der schöpferischen Phantasie ist es, psychische Gebilde so zu vereinigen, daſs neue Gebilde höheren Grades (höhere Gestalten) entstehen. Darum ist das Schaffen der genialen Phantasie echte Neuschöpfung. Jedes Gebilde produktiver Phantasie ist ein vollkommen neuer Organismus. Analysiert man es, so finden sich allerdings alte Bestandteile, wie sie im Bewuſstsein vieler Menschen vorhanden sind, aber dasjenige, was das Entstandene allein als Produkt genialer Schöpferkraft charakterisiert, seine eigentümlich wertvolle Gestaltungsqualität, ist prinzipiell ganz neu, mit nichts anderem vergleichbar.

Ohne weiteres lassen sich diese Erkenntnisse für unser Thema verwerten. Die Steigerung, die Umformung in Richtung des Progressiven, ist eines von den Mitteln der produktiven Phantasietätigkeit, um Neues zu schaffen, neue Gestaltqualitäten zu bilden. Hebbels Holofernes, der Übermensch, der Mann in der höchsten Potenzierung, ist gegenüber der überlieferten bib-

Digitized by Google

lischen Gestalt offenbar ein ganz Neues, eine neue Gestaltqualität. Dieses Neue ist ein Produkt der Steigerung. Welche Rolle das Streben nach Neuem in der künstlerischen Phantasie spielt, werden wir noch ausführlich zu erörtern haben. Jetzt sei auf die schöpferische Phantasie und ihre Eigenart mit einigen Worten eingegangen.

Auszugehen ist von der Erkenntnis, daſs die künstlerische Veranlassung im Vergleich zur seelischen Beschaffenheit des Nichtkünstlers kein völlig Andersgeartetes ist. Die künstlerische Veranlagung stützt sich auf keine spezifisch anderen und neuen Seiten der seelischen Dispositionen und Funktionen, sondern enthält nur die auch der psychischen Betätigung des gewöhnlichen Menschen zur Verfügung stehenden Möglichkeiten, diese aber in erhöhtem und gesteigertem Maſs. So ist auch die Phantasie kein ausschlieſsliches Vorrecht des Künstlers; Phantasie, auch schöpferische, findet sich beim Nichtkünstler ebenfalls. Charakteristisch für die künstlerische Veranlagung ist nur die dominierende Rolle der Phantasie, ihre höhere Ausbildung hinsichtlich der Anschaulichkeit und Originalität.

Nach Volkelt[1] handelt es sich bei den Leistungen der Phantasie im engeren Sinn um Vorstellungsumformungen mit Gepräge und Tendenz starker Anschaulichkeit. Diese Anschaulichkeit ist das eigentlich Künstlerische. Hier ist nun ein Ansatzpunkt für die Steigerung. Das Umformen im Sinn erhöhter Anschaulichkeit, wie es für die künstlerische Betätigung charakteristisch ist, schlieſst die Tendenz nach Progressivem in sich, in höherem Maſse als derjenige Trieb nach Umformung, der ohne besonders erstrebte und erreichte Anschaulichkeit auch in der gewöhnlichen Phantasietätigkeit wirksam ist. Auch in solchen Kunstwerken, bei denen die einzelnen Züge gegenüber dem Wirklichkeitsvorbild nicht gesteigert erscheinen, kann eine Steigerung des Gesamteindrucks zufolge der Art der Auswahl vorhanden sein. Das Bedürfnis nach höchstmöglicher Anschaulichkeit schärft den Blick für das Wesentliche, das Charakteristische; nur bezeichnende Züge werden in den künstlerischen Komplex aufgenommen. Volkelt weist mit Recht darauf hin, welche Rolle die Erscheinung der Umformung von Vorstellungsinhalten im menschlichen Seelenleben spielt. Alles, was man als Assimilation, Apperzeption, Denken, Urteil, Begriff, Verstand, Vernunft zu bezeichnen pflegt, gehört hierher. Zur

[1] Syst. d. Ästh. III S. 53ff.

Digitized by Google

Phantasie im allgemeinen wird das Umformen der erfahrungsgegebenen Vorstellungsverknüpfungen aber erst dann, wenn das Umgeformte einen gewissen Grad von Anschaulichkeit aufweist. Künstlerische Phantasie liegt dort vor, wo diese Anschaulichkeit in höchstem Maſs erreicht ist und die Art der Umformung den Stempel einer originalen Persönlichkeit trägt.

Auf dem letzteren scheint mir der Hauptnachdruck zu liegen. Es kommt nicht darauf an, daſs das vorgebrachte Originale ein schlechthin Neues „annoch Unerhörtes" sei (gerade die in dieser Hinsicht phantasiereichsten Schriftsteller des 19. Jahrhunderts waren nicht die gröſsten Künstler, z. B. Spindler, Karl May), sondern darauf, daſs die einzelnen einem äuſseren oder inneren, direkten oder indirekten Erlebnis entstammenden Elemente in neuem Licht gesehen, in origineller Auffassung, mit teleologisch wertvollen Änderungen dargeboten werden.

Wir kommen hier auf den Begriff des „Neuen", des Originalen zu sprechen und werden weiterhin zu betrachten haben, wie sich der Trieb nach Neuem mit den Forderungen der Kunstwahrheit, der Mimesis usw. auseinandersetzt. Man hat oft darauf hingewiesen, daſs ein dichterisches Kunstwerk zwei Hauptforderungen zu genügen habe: den Forderungen der Neuheit (Originalität) und der Glaubwürdigkeit (Plausibilität). In der Kunst wie auch in der Wissenschaft hat nur Neues Existenzberechtigung.

Eine auch heute im wesentlichen noch annehmbare Deduktion des Verlangens nach Neuem gibt Weisse[1]: „Jeder schöne Gegenstand ist ein unendlich einzelner, d. h. . . . von allem andern, nicht nur Unschönen, sondern auch Schönen dergestalt verschieden, daſs dasjenige, was seine Schönheit ausmacht, nie auf gleiche Weise auſser ihm ein Dasein haben kann. . . . Nur Neuheit der Bilder vermag ihnen diejenige Kraft der Beseligung zu verleihen, in die wir ihre Schönheit setzen. Die Phantasie wäre die Vernichtung ihrer selbst, wenn sie sich in einem geschlossenen Kreise bestimmter Gestalten ins Unendliche zu bewegen vermöchte. Denn nur durch das stete Hervorrufen neuer und wieder neuer Gestalten bewährt sie die Gültigkeit ihres Berufes, an die Stelle der gestaltlosen Unendlichkeit des reinen, absoluten geistigen Begriffs, den Wechsel der Gestalten zu setzen."

Elster[2] stellt eine Norm der „Neuheit des Gefühlsgehaltes" auf, aus der sich die Forderung ergibt, daſs der Dichter das von anderen Geleistete nicht wiederholen dürfe, sondern Selbständiges und Neues bilden müsse.

---

[1] Ch. H. Weisse, Syst. d. Ästh. usw., Leipzig 1830, I § 13.

[2] E. Elster, Prinzipien der Literaturwiss. I, Halle 1897, Kap. 6.

Digitized by Google

Eines der Mittel, um dieses Neue zu schaffen, das ja, wie gesagt, kein Nochniedagewesenes zu sein braucht, sondern auch in der originalen Erfassung und Darstellung von bereits Gegebenem liegen kann, ist die Steigerung. Wie sie im Dienste der Tendenz nach wirkungsvoll Neuem über Vorhandenes hinausgehen kann, wird noch ausführlich zu zeigen sein. Hier mögen noch einige vorläufige Worte genügen. Der einfachste Fall ist der, daſs über ein Gegebenes (Erlebnis, Beobachtung, Quellenbericht) im Sinn quantitativer und dynamischer Erhöhung, der Häufung und Gröſsenverschiebung hinausgegangen wird. So schafft sich das in seiner Kunstanschauung durchaus traditionalistische Mittelalter Neues, indem es die Abenteuer seiner überlieferten Helden häuft, sie hinsichtlich der Gefahr und des dabei bewiesenen Heldenmutes und der gezeigten übermenschlichen Stärke steigert und bedeutsamer macht. Erfindungen wie: Gürtel mit Zwölfmännerkraft, felsenschneidende Schwerter, Riesen und zauberkundige Zwerge als Kampfpartner gehören in diese Kategorie der quantitativen und dynamischen Gröſsenverschiebungen im Sinne einer Steigerung über Beobachtetes und Berichtetes hinaus. Eine höhere Form der Steigerung liegt dort vor, wenn es ein Künstler versteht, einem häufig behandelten Stoff neue Seiten abzugewinnen, ihn in bedeutsamerem Licht erscheinen zu lassen. Das ist eine Steigerung gegenüber der historischen Quelle oder bereits vorhandenen traditionsgetreueren Leistungen. Als Beispiel können die historischen Dramen Hebbels, ferner Wagners mythologische Dichtungen gelten. Ebenso handelt es sich um Steigerung, wenn ein Dichter einem oft behandelten Stoff erhöhte Glaubwürdigkeit verleiht durch zwingende psychologische Konsequenz, innere Logik der Charakterentwicklung, einleuchtendere Verwertung der materiellen Kausalität, erhöhte Kostümgemäſsheit usw. Das alles wird noch genauer zu erörtern sein.

Wie verhält sich nun diese Forderung, diese Tendenz nach Neuem zur Frage der Kunstwahrheit. Offenbar ist etwas um so weniger einleuchtend (anschaulich wahr), je neuer und origineller es ist. Hier ist zunächst zu sagen, daſs Kunstwahrheit[1] und eigentliche, intellektuelle Wahrheit verschiedene Dinge sind, zwischen denen zwar Wesenszusammenhang besteht, aber keine

[1] Vgl. E. Landmann-Kalischer, Über künstlerische Wahrh., *ZAest* 1 S. 19ff., 1906.

Digitized by Google

Identität. Im Kunstwerk kommt es nur auf die Wahrheitswirkung an, nicht auf die faktische Tatsächlichkeit, wie sie durch getreues Reproduzieren aller im Wirklichkeitsvorbild gegebenen Züge erreicht werden könnte. Eine flüchtige Zeichnung, die nur die wesentlichsten Züge eines Gesichtes herausgreift, wirkt oft wahrheitsgetreuer als ein minutiös genauer Abklatsch der Wirklichkeit, oft selbst getreuer als eine Photographie. Der gute Porträtist wird daher in seinem Gemälde keine Nebeneinanderreihung von Augenblicksimpressionen geben, sondern eine Verdichtung, eine Synthese aus ihnen, die das Wesen, gewissermafsen die Idee der dargestellten Persönlichkeit, befreit von zufälligen Einflüssen, festhält. Man hat diese Tatsache so formuliert, dafs man vom Künstler nicht Naturwirklichkeit, sondern innere Wahrheit verlange, wobei der letzte Begriff jene Steigerung im Sinne des Abstrahierens vom Zufälligen, Momentbedingten, jene Erhebung in die höhere Sphäre des Wesenhaften bereits in sich schliefst.

Es handelt sich nicht um Vorbild oder Abbild, sondern um „wesenhafte Züge des Wirklichen". Diese müssen, um deutlich hervortreten zu können, von aller Zufälligkeit und Verwirrung des gewöhnlichen Lebens befreit sein. Kunstwahrheit ist nicht platte Nachahmungswirklichkeit, sondern innere Wahrheit, immanente Folgerichtigkeit, Wesenstreue. Man sagt daher: Kunstwahrheit ist eine gesteigerte Wahrheit.

Man sieht also, dafs der Begriff der Kunstwahrheit durchaus nicht die Steigerung ausschliefst, sondern im Gegenteil zu ihr hinführt, sie aus einer immanenten Nötigung des Wesens der Kunst erfordert: denn Kunst ist selbst gesteigerte Wirklichkeit, ist stets Idealität, niemals Realität. Gerade dadurch, dafs der Künstler in gewisser Beziehung die Wirklichkeit verläfst, indem er über sie hinausgeht, nicht alle Züge wiedergibt, sondern nur die das Wesen konstituierenden, „gräbt er sich tiefer in die Wirklichkeit hinein"[1]. Daher ist das Problem der Kunstwahrheit in gewissem Sinne auch eines der Steigerung und umgekehrt.

Als die die Wirklichkeitsimpressionen im Sinne der Kunstwahrheit modifizierenden Elemente erscheinen: Idealisierung (Annäherung an Idee, Gattungsideal, Typus; Wesentlich-, Bedeutungsvollmachen) und Stilisierung (Auswahl, Anordnung,

[1] Vgl. dazu E. Utitz, Grundlegung der allg. Kunstwissenschaft, Stuttgart 1914—1920.

Digitized by Google

Gliederung nach formalen Gesichtspunkten). Dafs die typisierende Tätigkeit eine bedeutsame Rolle in der vorstellungsbildenden Bewufstseinsfunktion spielt, hat neuerdings wieder Müller-Freienfels[1] nachgewiesen. Diese Umformung, die schon für die gewöhnliche Bewufstseinsarbeit von Bedeutung ist, wird zur Forderung für das künstlerische Schaffen. Die Kunst soll ihren Darstellungen typische Geltung verleihen. Auch in der Natur gilt ja das Normgemäfse, der typische Vertreter seiner Gattung als schön. Im Begriff des Typus liegt zunächst, dafs er die immer wiederkehrenden, also häufigsten Eindrücke, die wir von Gegenständen einer Art erhalten, ohne individuelle Bestimmtheit festhält[2]. „Wenn wir solche Typen, die, wie der Polykletsche Kanon, in der Wirklichkeit der Natur nirgend existieren, dennoch als wahr fühlen, so mag dies auch daran liegen, dafs hierin eine Naturidee sich uns enthüllt; näher liegt es, die Erklärung darin zu sehen, dafs die typische Darstellung der Vorstellung, die wir von ihm in uns tragen, entspricht." Betont mufs werden, dafs diese Erhöhung im Sinne des Annäherns an das Gattungsideal keine Verarmung, keine leere Entindividualisierung bedeutet. Denn die Idee kann im Kunstwerk keine andere als konkrete Gestaltung gewinnen; auch die typische Gestalt kann nur in Form einer Einzelheit gegeben werden. Die Veränderung und Steigerung besteht nur darin, dafs an Stelle unvollkommener, bedeutungsloser Züge charakteristische und bedeutungsvolle gegeben werden. Gesteigerte Wahrheit in dieser Bedeutung findet man namentlich bei Künstlern klassischer Perioden, aber auch dem wahrhaft künstlerischen Realismus ist diese Erhöhung nicht fremd.

Wie verhält sich nun der künstlerische Trieb nach Umformung, Steigerung, Bedeutungsvoll- und Wesentlichmachen zur Forderung der historischen Wahrheit? Zunächst ist zu sagen, dafs sich die Phantasie durch geschichtliche Fakta nicht knebeln läfst. Auch die Forderung nach historischer Treue schliefst ebensowenig wie die nach Kunst- und Lebenswahrheit die Steigerung aus. Auch an historisch verbürgten Stoffen ist progressive Umgestaltung und Weiterbildung möglich. Der Dichter kann überlieferte Möglichkeiten zu Gewifsheiten steigern[1]; er kann problematische Charaktere

[1] Das Denken und die Phantasie.

[2] Landmann-Kalischer a. a. O.

[3] Dafs selbst solche Dichter, die z. T. im Interesse aufserästhetischer Wirkung auf möglichste Authentizität Wert legen, dieser Form der Steige-

Digitized by Google

und Situationen zur Behandlung auswählen, wo seine produktive Phantasie wenig gehindert ist. So ist es ein Kunstgriff des historischen Romans und Dramas, nicht die historisch gesicherten Personen in den Vordergrund zu stellen, sondern solche, mit denen die dichterische Phantasie frei schalten kann, z. B. Personen aus der Umgebung einer grofsen historischen Persönlichkeit. Scotts „Ivanhoe" bietet hierfür ein gutes Beispiel. (Die allbekannten geschichtlichen Personen und Geschehnisse bilden nur den stimmunggebenden Hintergrund. Die Haupthandlung ist nicht historisch, verträgt sich aber mit den geschichtlich verbürgten Ereignissen.) Weitere Ansatzpunkte zur Steigerung bieten sich dem Dichter dort, wo ihm Gelegenheit gegeben ist, geschichtliche Vorgänge seelisch zu vertiefen, psychologische Motivierung dort vorzubringen, wo nur Fakta überliefert sind, wenn er deuten und erklären, seelische Kausationen herstellen kann. Den modernen Dichter, der überlieferte Stoffe behandelt, lockt es, „dem Bedürfnis des realistischen Seelenerforschers nachzugeben und zu zeigen, wie Vorgänge, die in alter Überlieferung eine legendenhafte Gestalt gewonnen hatten, eigentlich beschaffen waren, wie sie sich in der Seele ihrer Erleber spiegelten, was die Träger dieser Vorgänge wirklich und im Gegensatz zur Legende seelisch in sich erfuhren"[1]. So erheben Dichter wie Hebbel und G. Hauptmann den Anspruch, alte, verundeutlichende Überlieferung dem modernen Seelenleben näherzubringen, sie diesem verständlicher zu machen. In all diesen Fällen sind Umgestaltungen und Steigerungen ohne Verletzung der historischen Wahrheit möglich. Übrigens ist strenge Bindung an das Historisch-Verbürgte keineswegs überall erforderlich. Ein Dichter kann trotz Verletzung der historischen Wahrheit starke künstlerische Wirkung erzielen; es ist eben dem Künstler durchaus erlaubt, sich über die historische Wahrheit zu erheben, ebenso wie es ihm möglich ist, sich über Lebenswirklichkeit, physische Wahrscheinlichkeit und Geschehbarkeit in eine Wunder-

---

rung nicht entraten können, beweist eine entschuldigende Fufsnote, die G. A. Meissner, ein Angehöriger der Aufklärungsdichtung, seiner Novelle „Giaffar und Abassah" folgen läfst. Dort beteuert er, seine Erzählung sei nicht erdichtet, „sondern fast bis zu dem kleinsten Umstand der wirklichen arabischen Geschichte nacherzählt". Nur gebe er manches als Gewifsheit, was in der Quelle blofs Vermutung sei.

[1] O. Walzel, Die deutsche Dichtung seit Goethes Tod[2], Berlin 1920, S. 417f.

Digitized by Google

welt der gesteigerten Möglichkeiten zu erheben. Es kommt stets nur darauf an, dafs der Künstler für diesen Chok, den er der historischen Bildung und dem „gesunden Menschenverstand" zufügt, gewisse Äquivalente zu bieten weifs.

II. Die psychischen Wurzeln der Steigerung.

Der Trieb nach Neuheit, das Streben nach Nochniedagewesenem führt uns zur Betrachtung der psychischen Wurzeln der Steigerung.

Die Steigerung, die progressive Substitution, ist eine allgemein menschliche Seelenfunktion, die wie jede psychische Tätigkeit auf ein psychisches Bedürfnis zurückgeht. Den besten Beleg für die Allgemeinwirksamkeit des Steigerungsprinzips zeigt uns die Abreaktion eines erregenden Erlebnisses durch den Klatsch. Hier findet regelmäfsig eine steigernde, übertreibende Neugestaltung des Wahrgenommenen statt. Man denke an das sog. „Aufschneiden", die oft unwillkürliche Übertreibung des tatsächlichen Sachverhalts aus einem fabulistischen Trieb heraus, die bis zur völligen Dissimilation gehen kann.

Utitz[1] sagt hierüber Treffendes. Er sieht im Klatsch des Alltags eine allgemein menschliche Veranlagung, in der sich eine Gestaltung auf ein Gefühlserlebnis vollzieht. Dadurch sind Wesenszusammenhänge mit der künstlerischen Betätigung gegeben. Der Klatschende erzählt nicht eine Begebenheit, wie sie sich tatsächlich abgespielt hat, zur einfachen Kenntnisnahme weiter, er berichtet auch nicht, gleich dem Historiker, nur des Berichtes wegen, sondern er mufs eine Aussage machen, sonst würde er daran ersticken. Er verändert, unterstreicht, läfst aus, um die Angelegenheit wirksamer zu machen. Der Erfolg seiner Mitteilungen ist ihm wesentlich. Der Klatsch entspringt einem inneren Bedürfnis nach Aussprache. Dieser Zwang zur Aussprache ist auch für den Künstler ein wesentliches Motiv. Der Klatschende verändert um der Wirkung willen und weicht deshalb von der Wahrheit ab; das gleiche tut der Künstler. Der mafsgebende Unterschied zwischen beiden ist folgender: die Produktion des Klatsches bezieht sich auf ein wirkliches Erleben oder Geschehen, man soll nicht daran zweifeln. Der Klatsch verändert, unterstreicht, aber dennoch soll dieses Umgestaltete nicht Gestaltung, sondern nackte Wahrheit sein. Der Zuhörer soll die gestaltende Absicht nicht merken. Daher ist Klatsch keine Kunst.

Ich möchte hinzufügen, dafs sich ganz Ähnliches in Zeiten traditionalistischer Kunstübung auch für die Kunst zeigen läfst, wo man Quellen fingiert, Gewährsmänner erfindet, um die eigene,

[1] E. Utitz, Vom Schaffen des Künstlers, *ZAest* **10** S. 369ff.

Digitized by Google

oft weitgehende Umgestaltung glaubhafter zu machen, ihr die Glaubwürdigkeit der Wahrheit zu verleihen. — Der Unterschied von Klatsch und Kunst beruht auf einer anderen Stellung zum Gegenstande. Am Klatsch wirkt eine durch Hafs, Zorn, Neid, Eitelkeit und Sensationslust determinierte Phantasie mit. Der Klatschende befreit sich im Klatschen; er kann sein Wissen nicht bei sich behalten und verarbeiten. Er objektiviert nicht das Geschehen, sondern er subjektiviert es. Der Klatschende entäufsert sich des ihn bewegenden Geschehens in viel früherem Stadium, er ist nicht fähig, sich ihm gegenüberzustellen. Das vermag jedoch der Künstler. Er erlebt schon in künstlerischer Weise; er zieht nicht alle Objekte ins Subjekt hinein, sondern rückt auch das Subjektive als Objekt von sich fort.

Man kann so weit gehen, die Steigerung als eine elementare Determination der seelischen Grundfunktionen hinzustellen. Das menschliche Bewufstsein ist auf Umformungen angelegt; diese Umformungen gehen in steigerndem Sinne vor sich. Die Tendenz zur progressiven Substitution gehört zu den Elementarfunktionen, aus denen sich die Phantasietätigkeit, selbst nichts Elementares, zusammensetzt. Sie ist nichts rein Ästhetisches und Künstlerisches, gleichwohl besteht ein gewisser Wesenszug, der eine Beziehung zum Ästhetischen mit sich bringt, nämlich eine gewisse ästhetische Zwecklosigkeit. Diese schliefst das Endziel erhöhter Aussprachmöglichkeit, gesteigerter Entladungsmöglichkeit und erhöhter Eindruckswirkung nicht aus. Unbedingt ausgeschlossen ist jedoch die praktische Dissimulation, das bewufste Streben nach praktischen, materiellen Vorteilen, die man durch Abweichen vom objektiven Sachverhalt zu erlangen hofft. In solchen Fällen spricht man nicht mehr von Steigerung, sondern von Lüge und Betrug. Nur unter der Voraussetzung, dafs der Sprechende durch seine bewufst falschen Mitteilungen keine sachliche Täuschung des Hörers bezweckt, die ihm praktische Vorteile bringen soll, gilt das Vorige. Die bewufste Dissimulation, die Lüge im Sinn des moralischen Fehltritts, ist ausgeschlossen. Wo ein Abgehen von den realen Tatsachen und Verhältnissen zu konstatieren ist, ohne dafs dabei die Absicht einer materiell-teleologischen Irreführung vorliegt, also wenn fabulistischer Trieb, Verlangen nach eigenwertiger, sich Selbstzweck seiender Wirkung den Antrieb bildet — in solchen Fällen kann man nicht von Lüge sprechen. Die so oft betonte Verwandtschaft von Dichter und Lügner besteht daher gar nicht.

Digitized by Google

Freilich ähneln die Produkte der dichterischen Phantasie, die unter Einfluſs des Steigerungstriebs entstanden sind, oft sehr demjenigen, was man im praktischen Leben als Lüge bezeichnen würde. Die Ethik des praktischen Lebens faſst in der Regel nur die Ergebnisse ins Auge, nicht die Genesis der Aussage, die als Lüge bezeichnet wird. Von einer Lüge im eigentlichen Sinn kann jedoch nur dann gesprochen werden, wenn es sich um eine voll bewuſste, absichtliche Entstellung der Tatsachen, vornehmlich zu einem äuſseren, materiellen Zweck handelt. Das fabulistische Aufschneiden, das halb unbewuſst unter dem Einfluſs reger Phantasie sich vollzieht, ist daher nicht eigentlich Lüge zu nennen. Auf das dichterische Schaffen kann der Ausdruck „Unwahrheit" (im ethischen Sinn) nicht angewendet werden. Das wäre ein Hineintragen heteronomer Bestimmungen, denn das Kunstwerk ist hinsichtlich der Wahrheitsforderung autonom. Wahrheit gibt es für das Kunstwerk nur im ästhetischen Sinn. Auch im Alltagsleben ist nicht jeder, der eine den Tatsachen widersprechende Aussage macht, ein Lügner. Von diesem zu scheiden sind die Fabulisten und Illusionisten. Der Fabulist weicht von der Wahrheit ab, schneidet auf, doch ohne die böswillige Absicht des Täuschens, sondern weil ihm die phantasiemäſsige Vorstellungsumformung Freude macht, ebenso die erhöhte Wirkung, die seine Mitteilungen zufolge der progressiven Veränderung ausüben[1]. Der Illusionist wird in seinen Gedankengängen durch die Wunschwahrheit bestimmt, oftmals kommt es dazu, daſs sich bei seinen Aussagen Wunsch und Wirklichkeit vermischen. Ein glänzendes Beispiel für fabulistische Dissimulation findet sich im „Grünen Heinrich"[2] Ich meine jene Szene, wo Heinrich Lee ein unverschämtes Märchen erfindet, das einige Schulkameraden bloſsstellt, nicht aber um sich weiſszuwaschen, sondern aus Freude an der Phantasietätigkeit, einen plötzlichen Einfall konsequent weiter verfolgend. Auch Hebbel sagt im Tagebuch von sich, daſs er oft von einzelnen Menschen Dinge erzähle, die nie vorgefallen wären, daſs er ihnen Redensarten unterschiebe, die sie nie gebraucht hätten. Das geschähe aber nicht aus Bosheit oder schnöder Lust an der Lüge,

[1] Einen solchen Typus des Fabulisten, des Lügners aus innerem Bedürfnis, hat Daudet in den „Aventures prodigieuses de Tartarin de Tarascon" gezeichnet.

[2] Studienausg. d. ersten Fassung, besorgt von Ermatinger I, S. 142.

Digitized by Google

sondern sei eine Äufserung seines dichterischen Vermögens. Auch Goethe spricht von Luftgestalten und Windbeuteleien, von aufschneiderischen Anfängen seiner Jugend. Von Stendhal haben wir einen interessanten Stofsseufzer: „Wie vieler Vorsicht bedarf es, um nicht zu lügen."

Für alle diese Fälle ist eine gewisse Ästhetisierung der aus Steigerungsvorgängen sich ergebenden „Unwahrheit" charakteristisch. Die Steigerung tendiert zum Ästhetischen hin, denn hier allein, wo die Objektgebundenheit und die Bestimmung durch Denknotwendigkeit fehlt, das Subjekt freier ist, findet sie den geeignetsten Wirkungsbereich.

Entsprechend dieser immanenten Tendenz zum Ästhetischen wird sich auch zeigen, dafs die Steigerung im künstlerischen Schaffen zur wesensgemäfsesten Auswirkung kommt. Ein weiterer Wesenszug, der die Steigerung der ästhetischen Produktion nahe rückt, ist ihr Wurzeln im Unterbewufstsein; sie geht triebhaft, intuitiv vor sich, wird nicht durch Denknotwendigkeiten unter logischem Zwang gewonnen, sondern stellt sich mit anschaulicher Notwendigkeit ein. Die Wirksamkeit der progressiven Substitution kommt oft gar nicht zum Bewufstsein.

Als erste und wichtigste psychische Wurzel des Steigerungsphänomens erscheint mir das Bedürfnis nach erhöhter Abreaktionsmöglichkeit. Das Verlangen nach gesteigerter Aussprachemöglichkeit, nach verstärktem Ausdruck des innerlich Bewegenden führt notwendig zur progressiven Substitution; namentlich dort, wo das betreffende Erlebnis starken menschlichen Anteil gewonnen hat, wo es sich um starke Erregung in polemischem oder apologetischem Sinn handelt. In solchen Fällen wird eine erhöht befreiende Aussprache gesucht. Von Menschen, die uns sehr unangenehm sind, die uns zu heftigeren seelischen Ablehnungsreaktionen veranlassen, entwerfen wir gern karikaturistische, ins Negative steigernde Zerrbilder. Friedrich der Grofse hatte die Gewohnheit, wenn er Menschen schilderte, die ihm unleidlich waren, deren Bild bis zum Grotesken und Karikaturhaften zu verzerren[1]. Den seelischen Antrieb zu solchem Vorgehen, womit sich der auf diese Weise Steigernde von unholdem Eindruck befreit, ist aufser der Freude an geistiger Produktion vor allem das kathartische Moment der Aussprache, die befreiende Entladung, die bei

[1] Vgl. Freytag, Bilder aus der dt. Vergangenheit, Volksausg. IV S. 238.

Digitized by Google

steigernder Aussprache wirksamer ist als beim tatsachentreuen Bericht. Die Steigerung kommt hier dem Ausdrucksbedürfnis entgegen. Das fällt in die kundgebende Funktion der Sprache[1].

Eine zweite Wurzel haben wir, wie bereits angedeutet, in dem Bedürfnis und der Freude an der geistigen Produktion, der durch das aktive, schaffende Verhalten der Phantasie sich ergebenden Funktions- und Formungslust, der Lust am fabulistischen Trieb zu sehen. Wir finden hier Ansätze zum künstlerischen Verhalten, wie sie sich auch im Nichtkünstler wirksam zeigen. Ein Bestreben, schöpferisch tätig zu sein, in der Umgestaltung über das Vorbild hinauszugehen, zeigt sich ganz allgemein. Es handelt sich hier um die Lust am Vorgang selbst. Volkelt weist darauf hin, dafs die Möglichkeit des Umformens der Vorstellungen ein wertvolles Können der Seele bedeute, das den Menschen mit gehobener Freude und Freiheitsgefühl erfüllt. Man steht hier seinen Umformungen mit der latenten, unbewufsten Gewifsheit des Herrseins über seine Vorstellungsinhalte gegenüber, mit der Gewifsheit, dafs man hier nicht unter dem Druck unbedingter Gebundenheit stehe. Die Steigerung steht hier im Dienste des Gestaltungs- und Formungsbedürfnisses.

Die dritte Wurzel sehe ich in dem elementaren Trieb nach Neuem, Bedeutungsvollem, Progressivstem jeder Art, im Verlangen nach Expansion, nach Erweiterung des eigenen Ich, nach Wunschwahrheit, nach Möglichkeiten, wie sie das Leben nicht bietet. Ein solches gesteigertes Dasein, das uns Erhebung über das Leben des Alltags gewährt, vor uns hinzustellen, ist eine der Aufgaben der Kunst. Aus jenem elementaren psychischen Bedürfnis des Menschen ergibt sich die künstlerische Norm des Menschlich-Bedeutungsvollen. Die Sehnsucht ist einer der wichtigsten Antriebe beim künstlerischen Schaffen und bei jenen halbästhetisierten Tätigkeiten des gewöhnlichen Lebens, die die Überleitung zum künstlerischen Verhalten bilden So zeigt uns z. B. das freie Phantasiespiel des Wachtraumes die Dinge so, wie wir sie gern haben möchten.

[1] Vgl. K. Bühler, Kritische Musterung der neueren Theorien des Satzes. *Indog. Jahrbücher* 1918. — Th. Lipps, Grundlegung der Ästh. (= Ästhetik Bd. I), Hamburg u. Leipzig 1903, S. 498ff.

Digitized by Google

Den Trieb nach Bedeutungsvollem, Gesteigertem, die Wirksamkeit des Verlangens nach Wunschwahrheit zeigt uns auch der Schlaftraum, der einzelne Erlebnismomente und -komplexe oft ins Ungemessene steigert und unsere Wünsche mit der für ihn charakteristischen Megalomanie erfüllt. — In diesem Bedürfnis nach Wunschwahrheit herrscht fast unbedingt das emotionale Moment. Wo ihm am meisten geschmeichelt werden soll, dort wird sich diese Art der Steigerung am ausgeprägtesten finden. Das ist in der vorwiegend phantastischen Dichtungsform, im Märchen, der Fall. Maſsgebend für die Erfindungen des Märchens ist, wie E. Landmann-Kalischer richtig bemerkt, in erster Linie der Gesichtspunkt, wie das Herz am meisten erfreut werde. Das Märchen schmeichelt allen möglichen Trieben von der Prachtliebe bis zur Gerechtigkeitsliebe. Es kann sich nicht genug tun in der überschwenglichen Schilderung der Herrlichkeiten von Schlössern, Gärten usw. „Alle Gefühle sind gesteigert und setzen mit tragischer Gewaltsamkeit ein. Die Gerechtigkeit siegt, die Schuldigen kommen um." Alle Märchen enden so, wie man es nur immer wünschen könnte. Auch die meisten Unterhaltungsromane unterwerfen sich fast bedingungslos den Forderungen der Wunschwahrheit. In ihnen geht es so zu, wie der Leser es möchte, wie es ihm am erfreulichsten ist. — Die Sehnsucht nach Gesteigertem und Wunschwahrem hat auch durch die mythenschaffende Phantasie öfters konkrete Gestaltung gefunden: das Paradies, das goldene Zeitalter, das Schlaraffenland sind solche Hypostasierungen des Wunsches nach einer reichlicheren, hemmungsloseren, befriedigenderen Existenz, als sie das quälende Leben des Alltags zu bieten vermag.

Die Frage der poetischen Gerechtigkeit gehört ebenfalls zum Teil hierher. Oftmals verletzt der Dichter, indem er sie ausübt, die Wahrscheinlichkeit (man denke an sämtliche Rührstücke von Iffland bis Raupach) erfüllt aber einen elementaren ethischen[1] Trieb des Hörers, der im Leben nur zu oft unbefriedigt bleibt, ja schnöde verletzt wird. Im Leben geht es dem Guten oft schlecht, während der Böse triumphiert; das wünscht man im Reich der

[1] Daſs diese Forderung nach poetischer Gerechtigkeit nicht rein ethisch aufzufassen ist, sondern auch einen ästhetischen Faktor in sich enthält, weist M. Goldstein (Das pessimistische Drama, *Literarisches Echo* **23**, S. 200ff.) treffend nach. In die Forderung nach poetischer Gerechtigkeit verkleidet sich das Bedürfnis, „daſs die Folge von Spannungen, die das

Digitized by Google

Dichtung vermieden. So sehen wir auch hier im Dienst der Wunschwahrheit Steigerungen über die Wirklichkeit hinaus.

Ruths hat die Frage aufgeworfen, warum sich die Kunst immer im Progressiven bewege, warum sie immer das Leben verstärken müsse und nicht abschwächen dürfe, warum gerade das Progressive so stark auf den Genieſsenden wirke. Er findet die Antwort darin, daſs die Lesenden alltägliches Leben in ihren gewohnten Verhältnissen zur Genüge vorfänden. In der Kunst suchen sie, eben zufolge eines in jedem Menschen wirksamen seelischen Dranges das Ungewohnte, das sie über das gewöhnliche Leben hinaushebt. Das Prinzip der progressiven Substitution findet sich, als ein allgemein menschliches, nicht nur beim künstlerisch Schaffenden (dort freilich zunächst[1]), sondern auch bei allen anderen Menschen, deren Phantasieregsamkeit eine gewisse Schwelle überschreitet, wenn sie auch nicht imstande sind, ihre Gefühlserlebnisse produktiv auszuwerten. E. Elster weist darauf hin, daſs unsere logische Auffassung des Lebens häufig vor einem non liquet stünde, das sich mit Gefühlen des Unbehagens verbände. Der Dichter überspringt diese Schranken. Er ergänzt unser Wissen durch Vorstellungen, die unserem Gefühl wohlgefällig sind. Für dergleichen Ergänzungen sind zumeist die Forderungen der Wunschwahrheit und jenes allgemeine Verlangen nach Progressivem bestimmend.

Dieses seelische Bedürfnis hat man auf das Expansionsverlangen (Verlangen nach steigernder Erweiterung der eigenen

---

Drama weckt, sich endlich löse, daſs die Erregungen in der Beruhigung enden, daſs die Dissonanzen in die Harmonie münden." . . . Die poetische Gerechtigkeit ist eine legitime Forderung des Zuschauers mittleren Niveaus. „Ungerechtigkeit, die ihm im Leben die schmerzlichste aller Qualen bereitet, empfindet er im Kunstwerk als Dissonanz." Daſs Wunschwahrheit und poetische Gerechtigkeit nur bei einem primitiveren und naiveren Kunstempfinden zu entscheidenden Determinanten der ästhetischen Produktion und Rezeption werden, stimmt mit meinen Darlegungen ganz überein.

[1] Die Kunst hat nur als Progressionserscheinung, als Lebenssteigerung Wert und Existenzberechtigung. Damit ist auch schon der Einwand beantwortet, daſs auch ein Regressionsprinzip in der Kunst wirksam sei. Regression als beherrschendes Prinzip findet sich in der Kunst nicht, zufolge ihrer besonderen Wesenheit als auch der seelischen Ansprüche, mit der der Mensch ihr gegenübertritt. Regression (Verminderung, Abschwächung) ist nur gelegentlich als Kompositionsprinzip wirksam. Übrigens ist bei solchen Fällen immer zu bedenken, daſs auch die Steigerung im künstlerischen Sinn gelegentlich, um schärfere, konkretere Wirkung zu erzielen, materiell und quantitativ regressiv werden kann.

Digitized by Google

menschlichen Sphäre) gegründet. Dem Trieb nach „Bedeutungsvollem", der in jedem Menschen wach ist, wird durch das wirkliche Leben oft viel zu wenig genügt. Daraus ergibt sich ein gewisses geistiges Unbefriedigtsein, das zum Expansionsbedürfnis führt. Das Leben des Menschen verläuft unter mannigfachen Hemmungen; ein grofser Kreis von Möglichkeiten ist ihm durch Beschränkungen gesellschaftlicher, materieller, bildungsmäfsiger Art verschlossen; er kann nur das erleben, was in seinem Stande, seiner materiellen und geistigen Sphäre liegt (Erleben hier im eigentlichsten Sinn des physischen „Mitmachens" gefafst). Nun hat aber jeder Mensch (soweit er geistig überhaupt in Betracht kommt) zumindest gelegentlich das Bedürfnis, den Kreis seiner Erlebnismöglichkeiten weiter zu ziehen. Seine unverbrauchten Phantasiekräfte, die zu wenig Eindrücke von aufsen her erhalten, sehnen sich nach Betätigung. Daher wirkt jede Anregung der Phantasie oder jedes Supplieren der vom Leben nicht gebotenen Möglichkeiten durch die produktive Phantasie im Sinne des befriedigten Expansionsbedürfnisses befriedigend und erfreulich. Der Mensch (zumal der geistig weniger reiche), sucht in der Dichtung das, was ihm das Leben versagt. Er sucht Bedeutsames, seine Sphäre Erweiterndes. Jeder sucht eine Welt kennen zu lernen, die ihm fremd ist, innerhalb deren sich möglichst Bedeutungsvolles ereignet. Darum liest der Bauer keine Dorfgeschichten, liest das Dienstmädchen Kolportageromane, in denen vom Leben der grofsen Gesellschaft, von verführerischem Luxus, raffiniertem Laster die Rede ist, wo ein Dasein geschildert wird, das materielle Hemmungen nicht kennt. Man braucht nur die beliebten Trivialromane der Marlitt, Heimburg, E. Werner, Nataly v. Eschstruth, v. Adlersfeld-Ballestrem bis auf die Courths-Mahler anzusehen, um die Wichtigkeit des Verlangens nach Wunschwahrheit und Expansion als literaturschöpferischen Prinzips zu begreifen. Ganz Ähnliches zeigen die Detektiv- und Indianererzählungen, in denen sich potenzierte Mannheit und Geistesgegenwart auslebt. Was hier geboten wird, ist alles andere denn Alltagsgeschehen; und gerade darum liest der Schüler solche Dinge mit Begeisterung, um dem unbestimmten, dumpfen Drang seiner keimenden Mannheit nach Heldenhaftem Genüge zu tun, da ihm sonst keine Möglichkeiten zur Verfügung stehen. Neuerdings werden dergleichen seelische Bedürfnisse auch durch das Kino befriedigt. Dieses Expansionsbedürfnis, das immer zum Progressiven tendiert, ist

Digitized by Google

im ästhetisch Produzierenden und Rezipierenden wirksam. Um für die ersteren ein Beispiel zu geben, brauche ich nur an Liliencrons biographischen Roman und an E. T. A. Hoffmanns künstlerische Tätigkeit zu erinnern; in beiden Fällen handelt es sich um die Errichtung einer von den Daseinshindernissen des Alltags ungehemmten Phantasieexistenz. Aber nicht jedem ist es gegeben, seine Phantasie in einer solchen Weise wirksam werden zu lassen, daſs sie ihm den Mangel des Lebens ersetzt. Wer die Beschränktheit und Mangelhaftigkeit seiner realen Erlebnissphäre aus Eigenem ergänzen kann, zeigt künstlerische Veranlagung oder Ansätze dazu. Derjenige, dessen Phantasie nicht in solchem Maſse selbstschöpferisch ist, muſs sich an die Phantasie eines produktiven Geistes anschlieſsen und mit ihrer Hilfe den Mangel des Lebens an Bedeutungsvollem zu ersetzen trachten. Auf das Expansionsbedürfnis kritiklos Genieſsender spekulieren die Erzeuger von Hintertreppenromanen, für die selbst ihr Erzeugnis keinerlei phantasiemäſsige Nötigung bedeutet. Ich erinnere an die Schundromanfabrik des Professors F. E. Rambach, an seine „Taten und Feinheiten renommierter Kraft- und Kniffgenies", an denen Tieck mitgearbeitet hat. Immerhin kann auch der triviale Unterhaltungsroman solchem Expansionsverlangen der Autoren dienen, die sich mit ihren literarischen Erzeugnissen in eine ersehnte Welt hineinphantasieren. Namentlich bei schriftstellernden weiblichen Dilettanten findet man dergleichen häufig[1]. Kennzeichnend für das Expansionsbedürfnis des Nichtkünstlers sind Schlaftraum, Wachtraum und gelegentliche Konfabulationen (solche namentlich beim geistig nicht voll Entwickelten). Diesen Arten der Phantasiebetätigung ist das Wesen der trivialen Unterhaltungsschriften ganz analog, die die höheren ästhetischen Werte der Formung, Gliederung, der innerlich konsequenten Durchführung nicht kennen, sondern nur bunte Phantasiebilder erzeugen, innerhalb deren sie den Bedürfnissen nach Wunschwahrheit und Erweiterung der menschlichen Sphäre Genüge tun. Als Kunstwerk kann und will der Trivialroman gar nicht gelten. Es gibt jedoch Entwicklungsperioden, wo auch die „literarische Oberschicht" das Expansionsbedürfnis der Leser in nicht wesentlich anderer Weise befriedigt als die gleichzeitige Unterhaltungsliteratur (Spätromantik).

[1] Vgl. Christine Touaillon, Zur Psychologie des Familienblattes, *Gegenwart* **68** S. 278, 1905.

Digitized by Google

Das Expansionsbedürfnis der Schaffenden wird besonders deutlich sichtbar in Zeiten gesteigerten Ausdrucksverlangens (Romantik, Symbolismus, mystischen Epochen, Expressionismus) und in allen solchen Entwicklungsperioden, wo die Dichter, abgestofsen von der sie nicht befriedigenden Wirklichkeit, in eine erträumte Idealwelt fliehen.

Die vierte Wurzel der Steigerung sehe ich in dem Verlangen nach Wirkung[1], dem Streben, der Erzählung erhöhte Spannung, stärkere Eindrucksmöglichkeit zu geben. Jede sprachliche Mitteilung strebt nach Wirkung; man kontrastiert, pointiert, sucht eindrucksvolle, anschaulichkeitsfördernde Elemente hineinzubringen. Es herrscht ein Verlangen nach möglichster Gefühlsintensität, aber nicht nur zum Zweck erleichterter Aussprache, sondern auch der erhöhten Wirkung. Verschiedene Mittel können angewendet werden, um eine gewisse zwingende Wirkung zu erzielen: Erhöhung des Aktualitätswertes, Erzählung einer gehörten Begebenheit als einer selbsterlebten in der Ichform. Hier ist auch ein gewisses Sensationsbedürfnis des Sprechenden, ein Verlangen, die eigene Wichtigkeit hervorzuheben und in den Augen des Angesprochenen bedeutsamer werden zu lassen, mitwirksam. Auf dieses steigernde Entwicklungsverfahren beim Ausgestalten von Anekdoten, witzigen Erzählungen und Ähnlichem, das von dem Streben nach möglichst durchschlagender Wirkung beherrscht ist, soll hier näher eingegangen werden. Zunächst wird ein äufseres Ereignis, das selbst schon in gröfserem oder geringerem Mafse komisch ist oder eine geeignete vorkomische Basis bildet, vom Erzähler aktualisiert, in der Regel durch Anknüpfen an Naheliegendes, augenblicklich im Vordergrund des Interesses Stehendes; Beziehungen werden hergestellt (à propos). Häufig wird die Anekdote als ein Selbsterlebnis erzählt, wodurch ein Gewinn an Unmittelbarkeitswert und Glaubwürdigkeit erzielt wird. Daran schliefsen sich Abrundung, Koadaptation und Zentralisation im Dienste der Pointierung, im Sinn einer Erhöhung des Witzcharakters zum durchschlagend Komischen. Als Beispiel für eine solche Herstellung von Ichbeziehungen (die sich nicht nur bei komischen Anekdoten findet) mag ein Zug aus Strindbergs „Fräulein Julie" dienen. Der Kammerdiener erzählt, um sich die

[1] Bereich der auslösenden Funktion.

Digitized by Google

Gunst der Tochter seines Herrn zu erringen, einen höchst romantischen Selbstmordversuch, den er als Kind aus unglücklicher Liebe zu ihr unternommen haben wollte. Nach eingetretener Ernüchterung gesteht er ganz zynisch, dafs er diese Geschichte irgendwo gelesen habe.

Im vorhergehenden wurden die allgemein menschlichen, psychischen Wurzeln des Steigerungsphänomens aufgezeigt. Sie sind in ihrer Gesamtheit auch im Künstler wirksam, nur gemäfs des Umstandes, dafs man im Künstler einen vom gewöhnlichen Menschen graduell, wenn auch nicht spezifisch verschiedenen Veranlagungstypus zu sehen hat, in erhöhtem, ästhetisch brauchbarerem Mafs. Im Künstler ist das Lebensgefühl stärker und feiner, es drängt deshalb mächtiger zur Auswirkung[1]. Das Bedürfnis nach seelischer Entladung, das der nichtkünstlerische Mensch durch Gesang, Ausdrucksbewegungen, gelegentliches, unverbindliches phantasiemäfsiges Produzieren befriedigt, ist im Künstler (Dichter) zum Verlangen nach Darstellung, Gestaltung im bleibenden, nacherlebbaren Werk gesteigert. Das ästhetische Schaffen hat für den Dichter biologische Bedeutsamkeit; er ist infolge seines Wesens mit gewisser Notwendigkeit auf die befreiende Aussprache hingewiesen. Charakteristisch für ihn und sein apperzeptives Vermögen ist ja die gröfsere Deutlichkeit, die erhöhte Intensität, mit der er das Neuauftretende erfafst und damit im Zusammenhang die gröfsere Deutlichkeit der Gedächtnis„reproduktionen". Er besitzt eine besondere Fähigkeit eindringender Beobachtung und vermag ferner das so Gewonnene dadurch zu ergänzen, dafs er sich intuitiv in die betrachteten Zustände hineinversetzt. Er verfügt über höhere Impressibilität und gesteigerte „Reizsamkeit". Seine intensiveren Erlebnisse bedrängen ihn mehr und fordern gebieterischer befreiende Aussprache. Insofern ist das Bedürfnis nach gesteigerter Abreaktionsmöglichkeit beim Dichter, dem vor-

[1] Viele Selbstzeugnisse und Aussprüche von Künstlern bestätigen das. Auf die im künstlerischen Erleben und Schaffen wesensgesetzlich vorhandene Steigerung weist Hermann Conradi hin, wenn er sagt: „Die Seele des Poeten gleicht dem Löschblatt: sie saugt jeden Eindruck mit erweitertem Perimeter auf" (H. Conradis Gesammelte Schriften, hg. v. Ssymank und Peters, München u. Leipzig 1911, I S. 233). — Die jeder Kunstübung innewohnende Tendenz nach Progressivem kennzeichnet K. Gutzkow, wenn er bei Gelegenheit seines „Wally"-Prozesses vor dem Mannheimer Hofgericht äufsert: „Die Kunst kennt nur Extreme, sie darf nichts halb schildern, sondern sie mufs mit den stärksten Farben auftragen."

Digitized by Google

wiegend emotionellen Menschen, in erhöhtem Maſse vorhanden[1]. Durch sein Schaffen, das mehr noch als die Phantasieprodukte des gewöhnlichen Menschen gesteigertes Aussprechen ist, schafft er sich Konflikte seines Lebens vom Halse. Die seelische Veranlagung des Dichters drängt in erhöhtem Maſse nach Progressivem. Die allgemeine psychologische Tatsache, daſs die progressive Substitution erhöhte Aussprachsmöglichkeit eigener Teilnahms- und Zustandsgefühle, erhöhte Wirksamkeit des kathartischen Moments der Aussprache in sich schlieſst, ist auch für die künstlerische Wesenseinstellung bestimmend und gewinnt dort erhöhte Bedeutung.

Wichtig für das Eintreten der Steigerung ist das Vorhandensein starker ausdruckheischender Gefühle. Der günstigste Veranlagungstypus dafür ist der des stark emotional-affektiven, des „exklamatorischen" Menschen, für den im Augenblick der Erregung gewisse intellektuelle Hemmungen leicht wegfallen. Auch der Klatschende schneidet dann am meisten auf, wenn er sich in einer gewissen Erregung befindet, die die Herrschaft des emotionalen Elements gewährleistet. Ich kannte jemanden, der es in intellektuell beaufsichtigten Meinungsäuſserungen mit der Wahrheit absolut genau nahm. Wurde er jedoch durch gefühlslösende Mittel (namentlich Musik, die für ihn die Wirkung eines seelischen Alkahests hatte) in eine gewisse freudige Erregung versetzt, so konnte er in diesem Zustand nichts berichten, ohne gewaltige, gewissermaſsen musikphantomartige Abänderungen im Sinn des Progressiven vorzunehmen. In solchem Zustand suchte der Betreffende geradezu Dinge auf, deren Erzählung ihm Steigerungen ermöglichte. — Starke Affekte sind auch günstig für die Erregung künstlerischer Schaffens-

[1] Das möchte ich gegenüber Meumann mit allem Nachdruck behaupten. M. ist der Ansicht (Syst. d. Ästh.[3] 1919, S. 49f), daſs die Kunst unter dem Gesichtspunkt des Gefühlsausdrucks „nicht einmal im Sinne einer rein intensiven Steigerung dieses allgemein menschlichen Ausdrucksstrebens" verstanden werden dürfe. Auch nichtkünstlerische Menschen pflegen ihre Gefühle lebhaft zu äuſsern. Das ist richtig, repräsentiert aber keineswegs den Normalzustand. Gewiſs gibt es Individuen, denen gesteigertster Ausdruck des sie seelisch Bewegenden Notwendigkeit ist, ohne daſs sie Künstler wären. Aber das sind Ausnahmen, die sich sogar in vielen Fällen psychopathologisch erklären lassen. Ich bleibe also dabei, daſs die künstlerische Veranlagung noch ganz abgesehen von allem Gestaltungsverlangen, bloſs hinsichtlich des erhöhten Ausdrucksbedürfnisses, eine quantitative Differenzierung gegenüber dem Nichtkünstler bedeutet.

Digitized by Google

stimmung. „Gefühle regen insofern die schöpferische Tätigkeit an, als sie die allgemeine Lebensstimmung steigern. Sie steigern die Möglichkeiten der seelischen Funktionen und setzen damit überhaupt die Seele in einen Zustand erhöhter Leistungsfähigkeit“[1]. Freilich, wenn ein wahres Kunstwerk zustande kommen soll, darf der Affekt den Dichter nicht überwältigen. Es muſs eine Umsetzung des Affekts in die Schaffensstimmung eingetreten sein, die trotz aller Gefühlsbeteiligung ein objektives Gestalten nicht ausschlieſst. Obwohl für die Steigerung als solche die günstigsten Bedingungen dann gegeben sind, wenn alle logischen Hemmungen und intellektuellen Zielsetzungen wegfallen (wie es z. B. bei den Fabulationen des pseudologischen Phantasten und den megalomanischen Ideen der Paralytiker der Fall ist), kann eine ästhetisch wirksame und künstlerisch befriedigende Steigerung einer weisen Ökonomie und Teleologie nicht entraten. Wir können also nicht die Gröſsenvorstellungen des Paralytikers als den ästhetischen Höchstfall der Steigerungsleistung bezeichnen.

Starke Emotionalität ist für die Steigerung günstigster Boden. Zur Frage der Herrschaft des emotionellen Elements bringt Müller-Freienfels in seinem Buch „Das Denken und die Phantasie“ manches Wichtige. Er weist nachdrücklich darauf hin, daſs das Vorstellungsleben abhängig sei vom affektiven Leben, den Gefühlen und dem Willen. Es ist die gemeinsame Grundstimmung, das affektive Eingestelltsein, was bestimmte Konstellationen schafft; niemals machen Vorstellungen allein einen Zustand unseres Ich aus. Ein Problem konstituiert sich nicht als rein intellektuelles Phänomen, sondern stets sind es starke Gefühls- und Willenstendenzen (subjektive Reaktionen), die ihm seinen dauernden Auftrieb sichern[2]. Damit ist neuerdings verständlich gemacht, wieso sich auch im auſserästhetischen Leben bei scheinbar rein logischen Geisteseinstellungen Progressionserscheinungen zeigen können.

Das künstlerische Schaffen ergibt sich aus einer seelischen Einstellung, die der Herrschaft des Emotionellen günstig ist. Müller-Freienfels vergleicht das künstlerische Schaffen mit einem Rauschzustand. Für solche ist eine bedeutsame Erhöhung des Gefühlslebens bezeichnend, ferner eine Erregung des Phantasielebens, die sich einerseits in der ans Halluzinatorische grenzenden

[1] Müller-Freienfels, Psychol. d. Kunst I S. 204.
[2] a. a. O. S. 229.

Digitized by Google

Lebhaftigkeit der Vorstellungen, andererseits in einem üppigen Strömen der Phantasie äufsert[1]. „Alle Lebenslagen, die eine Steigerung des Gefühlslebens mit sich bringen, wirken anregend auf Denken und Phantasie"[2]. Diese Erhöhung des emotionalen Lebens verleiht dem dichterischen Schaffen einen eigenartigen psychischen Habitus. Sie leitet die ordnungsgerechten Vorstellungen, übt aber auch auf die Leistungen des Unterbewufsten einen gewissen teleologischen Einfluſs aus.

Bei dieser Gelegenheit können wir uns die Frage vorlegen, ob die Steigerungsleistungen als intuitive Eingebungen, die sich im Unterbewufsten vorbereiten, oder als ordnungsgerechte Vorstellungen aufzufassen sind. Da ist nun folgendes festzustellen. Das Resultat der Steigerung bereitet sich im seelischen Unbeachteten vor, tritt also als ein Intuitives ins Bewufstsein, wobei die gesteigerte Vorstellung in ihrem Progressionscharakter nicht zum Bewufstsein kommt. Das ist der typische Fall. Es ist jedoch keineswegs ausgeschlossen, daſs die Steigerungsakte sich sehr bewufst vollziehen. — Allgemein läſst sich nur sagen, daſs diejenigen Steigerungen, die in das Konzeptionsstadium fallen, ein mehr intuitives Gepräge tragen werden, im Gegensatz zu denen, die sich im Stadium der inneren und äufseren Durchführung vorfinden und oft Resultate durchaus bewufster seelischer Leistungen sein können.

Zur Frage des Ausdrucksverlangens weifs E. Meumann[3] Wichtiges beizubringen. Er unterscheidet bei der künstlerischen Schaffenstätigkeit zwei Arten von Motiven: persönliche und aufserpersönliche. Das Ausdrucksmotiv ist ein solches persönliches, in der Psyche des künstlerischen Subjekts zufolge seiner Veranlagung wirksames Moment. Dieses Streben nach Gefühlsausdruck hat eine mehrfache Bedeutung. Der Ausdruck dient einer Entladung des Gefühls und einer Befreiung von einer inneren, durch das Gefühl erzeugten Spannung. Ferner dient der Ausdruck auch der Entfaltung und Entwicklung des Gefühls. Ein Zorniger, der sich austobt, entlädt damit seinen Zorn. Tendenz des sich Austobens ist Beseitigung des Zornaffekts. Zunächst aber dienen die Worte und Gebärden des Zornigen dazu, „ihm den ganzen Anlafs des Zornes gehörig zum Bewufstsein zu bringen: er sagt dem Beleidiger seine Meinung, er spricht seinen Affekt aus und steigert ihn damit. Ja, die Gebärde und die Aussprache selbst steigern den Zorn, indem sie eine starke Erregung der Bewegungszentren des Gehirns und eine starke Anregung der Herz- und Atemtätigkeit

[1] Psychol. d. Kunst I S. 135 u. 194.
[2] Das Denken und die Phantasie, S. 290.
[3] a. a. O. S. 52ff.

Digitized by Google

mit sich bringen. Kurz, der Zorn wird entfaltet und betätigt durch die Ausdrucksgebärden, und eben damit entlädt er sich allmählich und kommt schliefslich zur Ruhe." MEUMANN hat hier offenbar das Sollizitationsverfahren der antiken Psychiatrie vor Augen gehabt, wie es bei ARISTOTELES angedeutet ist. Die Affekte, die abreagiert werden sollen, werden nicht besänftigt, sondern aufs stärkste erregt und gesteigert; daraus ergibt sich erst die volle kathartische Wirkung. — Ähnliches findet sich auch in der Kunst. „Wenn ein lyrischer Dichter seiner Stimmung in einem Gedichte Ausdruck gibt, so dient seine Aussprache in den Versen dazu, sein Gefühl zu entladen . . . andererseits wird die Stimmung durch die Worte des Gedichts auch erst zu ihrer vollen Höhe entwickelt und nach allen Richtungen hin entfaltet." Dadurch wird die Stimmung innerlich verarbeitet, und dadurch erhält das ursprüngliche erregende Erlebnis eine erhöhte, bereicherte und gesteigerte Form. „Was vorher nur eine unbestimmte Stimmung der Depression oder der Freude, der Begeisterung, des Weltschmerzes und dergleichen war, das nimmt jetzt den Charakter einer von klaren Vorstellungen getragenen und in seiner ganzen Bedeutung erfafsten Gemütsbewegung an. . . . Durch diesen ganzen Prozefs der inneren Verarbeitung eines gefühlsbetonten Erlebnisses ist das Erlebnis selbst ein höheres und bedeutungsvolleres geworden. Es hat eine Steigerung, eine Idealisierung erfahren." Als Beispiel führt er WAGNERS „Holländer" an. Ursprüngliches Gefühlserlebnis war nichts anderes als eine melancholische Stimmung während einer nächtlichen Seefahrt, hervorgerufen durch das Heulen des Windes im Segelwerk usw. „Dadurch aber, dafs sich diese Stimmung in der dichterischen Einkleidung einen bestimmten Ausdruck verschafft, wird sie entwickelt und entfaltet zu einem bestimmten mystischen und romantischen Gedankengang, an den sich nun weitere Gedanken anknüpfen über die Erlösung eines Mannes durch die Treue eines Weibes . . . und nun hat das ursprüngliche Erlebnis selbst eine Steigerung, eine Bereicherung und Idealisierung erfahren." MEUMANN kommt auf Grund dieser Erwägungen zu dem Ergebnis, dafs die Idealisierungstendenz der Kunst im Wesen des Gefühlsausdruckes liegt, also etwas ganz Ursprüngliches darstellt; „in irgendeinem Sinn mufs alle Kunst idealisieren und steigern, weil es in der Tendenz alles Gefühlsausdruckes liegt, die zugrunde liegende Stimmung und das zugrunde liegende Erlebnis, an das der Ausdruck anknüpft, durch die Ausdruckstätigkeit zu steigern."

Die erste Wurzel der Steigerung lag für uns im Ausdrucksbedürfnis, als zweite erkannten wir das Gestaltungs- und Formungsverlangen. Dieses Moment gewinnt für den Künstler besondere Wichtigkeit, denn es ist ja vornehmlich das Bedürfnis und die Fähigkeit des Gestaltens, Formens (Gestaltenwollen und Gestaltenkönnen), was den Künstler vom Nichtkünstler unterscheidet. Das Formungsverlangen eignet besonders dem Künstler, während Ausdrucksstreben sich auch beim Nichtkünstler in hohem Mafse finden kann. Kunst aber ist vor allem Gestaltung und Formung,

Digitized by Google

nicht blofs Ausdruck. Man hat richtig bemerkt, dafs sich mit der Ausdruckstheorie nicht die ganze Mannigfaltigkeit der schöpferischen Tätigkeit erklären läfst. Und zwar handelt es sich beim Künstler nicht um ein unverbindliches Phantasiegestalten, sondern um Formung in einem bleibenden Werk. Das Verlangen nach Formung, nach Gestaltung ist ein selbständiges Bedürfnis im Künstler, steht aber auch in Verbindung und Wechselwirkung mit dem Streben nach höchstmöglichem Ausdruck und Eindruck. Diese innige Verbindung macht ein Herausheben schwer. Ausdrucks- und Eindrucksmotiv können den Künstler veranlassen, die Lebenseindrücke so zu formen, dafs ihre Gefühlswerte stark heraustreten, können ihn bestimmen, neue, gefühlswirksame Elemente heranzubringen. Ähnliche Steigerungsleistungen kann auch das Formungsmotiv aus sich heraus bewirken: Auswahl des Wichtigsten aus der ungegliederten Fülle, Anordnung, Hervorhebung des Belangvollen. Es handelt sich im Kunstwerk immer um ein Geschlossenes, Komponiertes, Organisiertes, wie es das Leben nicht liefert. Diese Geschlossenheit wird aber erst durch die künstlerische Formung gewonnen, und daher geht dieser sinnvoll organische Komplex an Wirkung über die als Ausgangspunkt dienende Gruppierung der einzelnen Lebensgegebenheiten hinaus. Auch dort, wo der Künstler ein treues Bild des Lebens geben will, verdeutlicht er durch Auswahl des Wichtigen, Elimination des Belanglosen und Zusammenstellung; diese Formungselemente machen den behandelten Stoff in allen Fällen bedeutsamer und wesenhafter. — Die Notwendigkeit künstlerischer Gliederung und Architektonik fordert für bestimmte Stellen des Kunstwerks stärkstes Auftragen der Farben, ein Ziehen aller Register; die rein aus Formbedürfnissen sich ergebende Steigerung ist hier besonders klar.

Auch bei den formalen Steigerungselementen könnte man die Unterscheidung des intuitiven Gegeben- und des diskursiven Gewonnenwerdens machen. Eine bestimmte gesteigerte Ausdrucksweise kann sich als notwendiges Kleid eines Gedankens dem Dichter schon während des ersten Konzeptionsvorganges mit einem gewissen Zwang ergeben, doch kann jedes einzelne gesteigerte Formelement als Teilprodukt eines Formungsvorganges auch Resultat eines prüfenden und auswählenden Überlegens sein.

Problematisch sind solche Fälle, wo es sich um ein ganz äufserlich bleibendes, nachträgliches Heranbringen von Steigerungselementen

Digitized by Google

handelt, also jene Fälle, in denen sich die Progression nicht organisch aus Ausdrucks- und Formbedürfnissen sowie berechtigtem ästhetischem Wirkungsverlangen ergibt, sondern als äufserliches Wirkungsmittel im Sinne der Manier und des Effekts verwendet wird, ohne Rücksicht auf die Erfordernisse des Stoffs und des Materials. Die Steigerung ist hier ein Mittel äufserlicher Konvention, sie steht hier im Dienst einer epigonenhaften Verwendung an sich berechtigter Stilmittel. Damit ist natürlich nichts gegen jene Stilrichtungen gesagt, deren organische Wirkungsmittel von Späteren mifsbraucht werden; denn bei jenen entstehen ja die Steigerungsformen mit organischer Notwendigkeit aus dem Kunstwollen der betreffenden Zeit, die durch erhöhte Emotionalität und bestimmte herrschende Ideen im Sinne der Progression determiniert ist. So geht der Barockstil mit seinem ständigen Ausdrucksfortissimo, seiner wilden Bewegung eben auf einen Seelenzustand stärkster innerer Spannung zurück, die notwendig diese Tendenz zum ständigen Superlativ, zur gewaltigsten Intensivierung mit sich führen mufste. Ebenso ist die kraftgenialische Übertreibung, die als charakteristische Signatur bei jedem Dichtwerk der Sturm- und Drangepoche vorhanden ist, geistesgeschichtlich berechtigt, ebenso ist die Steigerung im Stil der weltschmerzlichen Zerrissenheit eines Byron, Grabbe, Lenau als organisches, stilechtes Gestaltungs- und Wirkungsprinzip anzusehen. Problematisch in unserem Sinn ist nur die unorganische Anwendung gewisser zu literarischen Konventionselementen gewordener Stilmittel bei solchen Schriftstellern, denen die innere Nötigung fehlt, die seinerzeit diese betreffenden Stilmittel schuf. In der hohlen Pathetik des Ritter- und Räuberromans, der grofsen Geste des fingierten Weltschmerzlertums bei den Heine-Epigonen sehen wir solche Fälle, in denen die Steigerungsmomente nicht notwendige, aus immanenten Formungs- und Aussprachefordernngen sich zwingend ergebende Stilmittel sind, sondern von der literarischen Konvention dargebotenen Mittel äufserlicher Manier. Ein wichtiger und charakteristischer Fall der aus Formungsbedürfnissen sich ergebenden Steigerung ist der, dafs durch die progressive Gestaltung ein bestimmter Gegenstand erst ästhetisch (künstlerisch) brauchbar gemacht wird. Erst durch eine gewisse Übertreibung, durch ein Hinausgehen über die wirklichen Verhältnisse des Gegenstandes kommt ein künstlerisch Brauchbares zustande. Als Beispiel kann Catulls Trauergedicht auf den Tod des Sperlings seiner

Digitized by Google

Geliebten gelten. Hier wird die poetische Brauchbarkeit dieses Stoffes erst durch das graziös übertreibende Pathos des Dichters erreicht. Ein anderes Beispiel, das uns die Steigerung als ästhetisierendes Moment (wenngleich nicht als reines Formungselement) zeigt, finden wir in SCHILLERS Lauragedichten. Die in den Oden verherrlichte weibliche Persönlichkeit ist ein Steigerungsprodukt gegenüber der Wirklichkeit. Schon der seit PETRARCA mit einem poetischen Hauch umkleidete Name, der der so bürgerlichen Luise Dorothea beigelegt wird, ist eine Steigerung. Diese idealisierende Steigerung, welche die Witwe Vischer zu SCHILLERS Laura macht, ist auch Erlebnis- und Ausdruckselement. Der schwärmerische Idealist sieht in die Wirklichkeit Züge hinein, die dort nicht vorhanden sind. Sein Gefühlsdrang ist so stark, dafs er reale Empfindungsgrundlagen in der Weise der Wunschwahrheit zu modifizieren vermag. SCHILLER hat also sicher die Vischer in ganz anderem Licht erblickt, als seine Freunde, denen wir die Berichte über SCHILLERS weibliches Ideal verdanken. Aufserdem war hier auch noch das Ausdrucksstreben ein modifizierendes Element. Dieses weibliche Idealwesen bietet als Dichtungsobjekt SCHILLER befriedigendere Möglichkeit, sich seiner überschwenglichen Gefühle zu entladen.

Dieses Beispiel mag die Überleitung zur dritten Wurzel bilden. Das Verlangen nach Lebenserhöhung und -intensivierung, die Lust am Menschlich-Bedeutungsvollen ist eine Wurzel aller Kunst. Der Künstler, dem zufolge seiner ganzen seelischen Organisation das Bedürfnis nach anschaulich Sinnvollem, Bedeutungsvollem stärker innewohnt als dem nicht künstlerisch Veranlagten, kann, indem er seine Natur- und Menschengebilde im Elemente des Kunstscheins gestaltet, alles, was er ihnen an Seele und Geist geben will, ungehemmt und voll entwickelt ausgestalten. — Charakteristisch für dieses im Künstler gesteigert vorhandene Verlangen und Können ist die im schaffenden Vermögen sich so häufig findende Höhenphantasie.

Auch die vierte Wurzel der Steigerung ist beim Künstler in erhöhtem Mafs vorhanden, denn alles Kunstschaffen hat Beziehung auf eine durch das Kunstwerk zu erzielende Wirkung. Durch Steigerung, durch Hervorhebung der wesentlichen Momente wird auch die Wirkung auf den Geniefsenden erhöht. Wenn es in der ersten Wurzel zunächst Forderungen des Schaffenden selbst sind, die ein bestimmtes Steigerungsstreben bewirken (Ausdrucks-

Digitized by Google

bedürfnis), so geht das mit der vierten Wurzel gegebene Steigerungsverlangen auf eine Forderung des Rezipierenden zurück, die dann indirekt auch auf den Produzierenden zurückwirkt. Ich meine das Verlangen des ästhetisch Genieſsenden nach starkem Eindruck, das für den künstlerisch Schaffenden zum Verlangen nach möglichst starker Wirkung wird. Dementsprechend hat der Wille zur Kunst eine zweifache Wurzel: 1. Die zur Betätigung drängende Schaffensstimmung (Verlangen nach Aussprache des seelisch Bedrängenden); 2. das Verlangen, ästhetisch Wirksames zu formen, mit dem eigenen Werk möglichst starke Wirkung hervorzurufen. — Das Wirkungsbedürfnis besteht für den künstlerisch Schaffenden in weitaus stärkerem Maſs als z. B. für den Aufschneidenden und Klatschenden — In den psychologischen Geltungsbereich des Wirkungsstrebens gehört auch das Streben des Künstlers nach möglichster Gefühlsintensität, gehören verschiedene praktische Konsequenzen, die sich daraus ergeben. Da sich jedes Gefühl durch längere Dauer abstumpft (Gesetz der Reizermüdung), mit jeder Erneuerung schwächer wird, das Bedürfnis nach ungeminderter Lebhaftigkeit und Intensität der Gefühlseindrücke aber gleichwohl fortbesteht, so ergibt sich daraus die Notwendigkeit stetiger Steigerung, sowohl der Steigerung im allgemeinen wie auch im besonderen (technischen) Sinn.

Auf diese Weise wird die Steigerung zum Entwicklungsfaktor. Sterzinger weist darauf hin, daſs dem Steigerungsprinzip überpersönliche Beziehungen eigen sind. Immer wieder setzt es beim Mitmenschen, beim Nachkommen in irgendeiner Weise an dem bereits Hervorgebrachten an und entfaltet ästhetische Wirksamkeit durch Veränderung und Umwandlung des Vorhandenen. In diesem Sinn ist es ein wichtiger biologischer Faktor. Weil die Künstler stets aufs stärkste wirken wollen, die alten Wirkungsmittel aber ihre Kraft einbüſsen, so müssen sie immer stärkere Farben auftragen, immer stärkere Saiten anschlagen. Diese Steigerung geht so lange weiter, bis eine neue lebens- und kunstanschauliche Orientierung neue Wege zeigt. Die Kunst ist vom allgemeinen weltanschaulichen und kulturellen Zustand abhängig. Die überhitzte, höchstgespannte Barockkunst, die eine weitere Steigerung schon nicht mehr zuläſst, wird von einem nüchtern-schlichten Klassizismus abgelöst, als die weltanschaulichen Voraussetzungen des Barock denen der Aufklärungskultur Platz machen. Ähnliches wie Sterzinger sagt auch Meumann. Er wertet das Streben nach

Digitized by Google

gesteigertem Ausdruck als positives, schaffendes Prinzip, da es die Künstler zur ständigen Erhöhung der Ausdrucksmittel ihrer Kunst antreibt, sie veranlaſst, alte, herkömmliche, abgebrauchte Formen zu verlassen und nach neuen, wirkungsvolleren zu suchen.

III. Das Lustergebnis der Steigerung.

Jedes seelische Bedürfnis führt ein Lustkorrelat mit sich, das dann eintritt, wenn das betreffende psychische Bedürfnis seine Erfüllung gefunden hat. Jeder Lustertrag weist daher auf ein seelisches Bedürfnis, eine seelische Disposition hin, wie umgekehrt jedes seelische Bedürfnis eine mögliche Lustquelle darstellt. — Wir können bei Betrachtung der Steigerung als Lustquelle zwei hauptsächliche Gruppen unterscheiden: 1. Die Lust, die sich aus dem psychischen Akt ergibt, wobei der seelische Vorgang, die Funktion, lustvoll genossen wird. 2. Die Lust an der Wirkung, am Resultat des Progressionsprozesses. Hier ist nicht der Vorgang, sondern das Produkt der Steigerung das Objekt der Lust. In die erste Gruppe gehört zunächst die Lust an der gesteigerten Abreaktion, der erleichterten Aussprache. Hier ist offensichtlich der psychische Vorgang das eigentliche Lustmoment. Weiters gehört in diese Gruppe die Funktions- und Formungslust, die Lust am seelischen Begleitmoment dieses Vorgangs, das man als „aktiven Elan", als künstlerisches Freiheitsgefühl, Aktivitätsgefühl usw. bezeichnet. Dieses seelische Begleitmoment ist bei jeder produktiven Geistestätigkeit vorhanden, am greifbarsten aber bei der im progressiven Sinn determinierten. Sterzinger hat in treffender Weise darauf aufmerksam gemacht, daſs die Steigerung eine physiologisch-psychologische Begleiterscheinung mit sich führe, eine angenehme Gefühlserregung, eben den aktiven Elan. Dieser wirkt selbst wieder auf die Steigerung zurück, insofern er angenehm empfunden wird und angenehme Empfindungen dem Assoziationsverlauf günstig sind, da sie ihn beschleunigen und quantitativ heben. Wer kennt nicht dieses Sichhineinsteigern ins Aufschneiden, wobei die Erzählung immer gewagter wird, immer mehr und stärkere progressive Elemente enthält. Beim Erzähler ist in solchen Fällen der Funktionsgenuſs, also der Vorgang, die Lustquelle, beim Hörer hingegen das Resultat der vom Erzählenden vorgenommenen Steigerungsprozesse. Volkelt führt im „System der Ästhetik" bei Besprechung der künstlerischen Phantasie aus, daſs das Umformen von Vorstellungen, wie es der Künstler vollzieht,

Digitized by Google

von einem Freiheitsgefühl, einer Freiheitsgewifsheit unzertrennlich begleitet sei. Der Künstler fühlt, dafs er seinem Phantasieprodukt frei gegenüberstehe. Dieses Freiheitsbewufstsein wird lustvoll gefühlt.

Zur zweiten Gruppe gehört die Lust am Bedeutungsvollen, ferner an dem unsere eigene menschliche Sphäre Erweiternden. Hier schliefst sich die Lust auch an das wirkende Resultat an, nicht nur an den seelischen Expansionsvorgang. Hierher ist die primitivere Lust an der materiellen Bedeutungsfülle, wie auch der feinere Genufs am seelisch Bedeutungsvollen zu zählen. Weiter gehört noch zu dieser zweiten Gruppe die Lust an dem in gesteigerter Weise Geformten, ferner die Freude an der typischen, der Gattungsnorm entsprechenden Gestalt.

Diese Scheidung der Steigerungslust nach Vorgang und Wirkung ist nur theoretisch exakt durchführbar, praktisch sind die beiden kaum auseinanderzuhalten. Denn die Expansionslust beim Schaffenden ist nicht nur Genufs des psychischen Vorgangs, sondern auch des voraus geahnten und gefühlten Resultats, der Wirkung. Umgekehrt erlebt auch der ästhetisch Rezipierende zufolge der Einfühlung einen psychischen Expansionsprozefs in sich, der für ihn lustvoll wird. Immerhin gibt es wesentliche Fälle, wo die eine oder die andere Seite charakteristisch in den Vordergrund tritt.

Charlotte Bühler unterscheidet hinsichtlich der Wirkung zwei Gruppen der Steigerung. Die primitivere Form sieht sie in der gröfsenverschiebenden Erfindung (z. B. Riese, Zwerg, Siebenmeilenstiefel). Überall beim Auftreten dieser Gestalten in der Volksliteratur wird der Prozefs der Steigerung selbst oder der durch die Steigerung entstandene Kontrast der Gröfsenverhältnisse lustvoll genossen. Anders in der hohen Literatur, wo die Steigerung zur Hervorhebung, Verdeutlichung, Auszeichnung, kurz zur ästhetischen Stilisierung dient; dort sind es höhere künstlerische (durch die Steigerung erzeugte) Werte, die lustvoll genossen werden. — Diese Zweiteilung geht im Wesen darauf hinaus, dafs im ersten Fall inhaltliche, stoffliche Elemente den hauptsächlichen Genufsfaktor bilden, während im zweiten, höher zu wertenden Fall eine mehr künstlerisch formale Funktion der Steigerung und damit ein mehr ästhetischer Genufs einsetzt. Die wesentliche Scheidung in Funktionsgenufs und Genufs des Resultates ist angedeutet, aber nicht näher ausgeführt.

Digitized by Google

Auf die Scheidung von Wirkung und Vorgang mufs noch mit einigen Worten eingegangen werden. Die Mittel, die die Steigerung benützt, um zur Wirkung zu gelangen, sind sehr verschieden. Die Wirkung selbst hat insofern in allen Fällen einen gemeinsamen Grundzug, als es sich stets um Vergröfserung, Intensivierung, ein Bedeutsamer- und Eindrucksvollermachen irgendwelcher Art handelt. Die Verfahrensweise, der psychische Vorgang aber kann ganz verschieden sein. Analytische und synthetische Funktionen können zur Erzielung gesteigerter Wirkung dienen. Konzentration und Intensivierung, stoffliche Häufung verschiedenartigster Züge können zur Wirkungssteigerung genau so verwendet werden, wie z. B. typisierende Abstraktion[1], die vom Unwesentlichen absieht, um dadurch das Wesentliche hervortreten zu lassen. Man könnte nun die hilfsbegriffliche Scheidung des Steigerungsphänomens in Wirkung und Vorgang vornehmen. Das, worauf es in erster Linie ankommt, ist natürlich die Wirkung, ohne ihr Vorhandensein könnte niemals von einer Steigerung gesprochen werden. Die Entgegensetzung wäre demnach: Steigerung in Vorgang und Wirkung — Steigerung in der Wirkung. Bestimmend für diese Scheidung ist folgende Überlegung. Es gibt Fälle (wir bezeichnen sie als Steigerungen im engeren Sinn, z. B. Vergröfserung, Häufung, quantitative und dynamische Verstärkung), bei denen schon der Vorgang deutlich den progressiven Charakter zeigt und der psychische Prozefs schon lustvoll genossen werden kann (aktiver Elan). Denjenigen Steigerungen, die durch Vorgänge zustande kommen, welchen man nicht Steigerungscharakter zubilligen kann (die typisierende Abstraktion eines symbolistischen Dichters wie Maeterlinck oder eines sezessionistischen Malers wie Klimt), fehlt jene lustvoll gefühlte Begleiterscheinung, jenes lustvolle emotional-dynamische Element. Obwohl hier der psychische Vorgang nicht selbst schon deutlich gefühlten und genossenen Steigerungscharakter hat, was sich aus dem Fehlen der psychischen Begleitwirkungen erkennen läfst, wäre es doch unrichtig, solchen Steigerungen im weiteren Sinn den eigentlichen Progressionscharakter absprechen zu wollen.

---

[1] Über „Typisierung in d. Dichtung" vgl. Ch. Bühler. *Germ. Rom. Monatsschr.* 9 S. 129ff., 1921.

Digitized by Google

IV. Wirksamkeit der Steigerung außerhalb der im engeren Sinn produktiven seelischen Tätigkeiten.

Die Steigerung fällt ihrer Wirksamkeit nach in den Bereich der zusammengesetzten Apperzeptionsfunktionen. Sie ist selbst keine elementare psychische Tätigkeit, aber eine elementare Determination der Phantasie und Verstandestätigkeit, die beide auf die gleichen letzten Grundfunktionen der apperzeptiven Synthese und Analyse zurückgehen.

Sie ist wirksam in der Phantasietätigkeit und zumindest in Ansätzen auch in der Verstandestätigkeit, also in den eigentlichen produktiven Funktionen, ferner aber auch den reproduktiven (Erinnerung) und schliefslich in den Auffassungsvorgängen innerhalb der subjektiven Reaktionen, die sich sofort an die Wahrnehmungen anschliefsen. Wir betrachten nun die Wirksamkeit der Steigerung bei nicht eigentlich produktiven psychischen Funktionen.

Steigerungen in der Wahrnehmung. Es mufs immer wieder betont werden, dafs die steigernde Umgestaltung von Vorstellungen nichts allein der Kunst Eigentümliches ist, sondern sich in jeder, auch der nicht im eigentlichen Sinn produktiven seelischen Tätigkeit äufsert. Wir sind nicht imstande, einen Gedächtnisinhalt unumgestaltet zu bewahren, ebensowenig können wir einen Komplex äufserer Gegebenheiten mit völlig objektiver Treue aufnehmen. Wir werden noch zu sehen haben, dafs jedes Erinnerungsbild gewissen, und zwar steigernden Umbildungsprozessen unterworfen ist; ebenso sind im Wahrnehmungsprozefs und in der apperzeptiven Verarbeitung des Wahrgenommenen bestimmte Umgestaltungsfaktoren wirksam, die ebenfalls progressiv determiniert sein können.

Auszugehen ist von der Erkenntnis, dafs die Wahrnehmung nichts völlig Passives ist. Das Wahrnehmen ist — wie Müller-Freienfels[1] betont — bereits ein Denken (adäquate Apperzeptionen und Reproduktionen gibt es nicht), ein Denken, das sich nur direkt an äufseren Gegebenheiten betätigt, welches das Rohmaterial der durch die Sinne gelieferten Empfindungen verarbeitet. Die Wahrnehmung enthält also aufser dem objektiven Faktor (Empfindung) noch einen subjektiven, das denkende Verarbeiten, das subjektive Stellungnehmen. Jene subjektive Umarbeitung ist

[1] Das Denken und die Phantasie.

Digitized by Google

kein bloſs passives Aufnehmen; unser Geist ist keine photographische Platte, die jede auf sie projizierte Einzelheit festhält. Das Wahrnehmen ist ein ganz aktives Stellungnehmen unserer Seele. Diese Aktivität betätigt sich analytisch, indem sie aus der Gesamtsumme der eindringenden Reize bestimmte Komplexe betont, herauslöst, aufserdem synthetisch, indem jene herausgehobenen Empfindungen als Einheit aufgenommen, zusammengefaſst, typisiert und generalisiert werden. Die Wahrnehmung enthält also mehr und weniger, als uns die Sinne an Material liefern. Weniger insofern, als bereits eine Auswahl stattgefunden hat und mehr insofern, als aus den bloſsen Empfindungen typische, von Aufmerksamkeitsbewuſstsein begleitete Phänomene geworden sind. Dasjenige, was den Wahrnehmungen ihren typischen, dingbildenden Charakter verleiht, sind aber gerade nicht Vorstellungen, sondern Gefühle und Tätigkeitseinstellungen, subjektive Stellungnahmen, nicht intellektuelle und objektive Elemente. Das Vorstellungsleben ist daher in hohem Maſse abhängig vom affektiven Leben. Emotionale und affektive Einstellungen schaffen gewisse für das intellektuelle Leben wichtige Konstellationen. Diese Feststellungen von Müller-Freienfels sind für uns sehr bedeutsam. Diese Betonung des aktiven und subjektiven Charakters schon der Empfindung und Wahrnehmung, die sich gegen die Abbildlichkeitstheorie und deren Ansicht von der Fesselung der Wahrnehmung an den Gegenstand wendet, trägt zur Erklärung des subjektiven Plus bei, das die Resultate der psychischen Verarbeitung bestimmter Gegenstände vor deren Naturbild voraushaben. Auch die Empfindung ist keine mathematische Funktion des Reizes, kein völlig entsprechendes Korrelat der äuſseren Einwirkung, sondern ein Vermehrtes, eben um die subjektive Reaktion Vermehrtes.

Es gibt also eine steigernde und gesteigerte Wahrnehmung. Diese Erkenntnis wird noch für die psychologische Einteilung Wichtigkeit gewinnen. Man kann also mehr sehen als vorhanden ist, kann aber auch weniger, aber Wesentliches sehen, wenn man nur Befriedigendes, das zu der eigenen jeweiligen Konstellation Stimmende aufnimmt und anderes, Nebensächliches, zufolge des analytischen Prozesses unterdrückt. Ein weibliches Wesen, das einem Mann sympathisch ist, erscheint diesem schöner, als es ist, seine Züge regelmäſsiger und vollendeter, als sie es tatsächlich sind. Die erotisch-affektive Einstellung des Mannes läſst ihn über Schönheitsfehler hinwegsehen. Diese werden zwar perzipiert, aber

Digitized by Google

es bleibt bei der unverarbeiteten Empfindung. Ein Mensch, der infolge stark erotischer Veranlagung „Helena in jedem Weibe sieht", übt solche Wahrnehmungssteigerung. Sobald die bestimmte affektive Einstellung und Voreingenommenheit geschwunden ist, fragt man sich oft, was uns an dem einstigen Gegenstand unserer Bewunderung überhaupt gefallen konnte, wie wir über gewisse Mängel hinwegsehen konnten. Die Wahrnehmung eines für uns mit starken Luftgefühlen verknüpften Gegenstandes stellt sich eben anders dar als die eines gleichgültigen. Hierher gehören die Steigerungen im Sinne des sympathisch einfühlenden Sehens. Wichtig ist dabei die starke Beteiligung des emotional-affektiven Elements. Auch Ruths vindiziert dem Gefühl, den Affekten und Leidenschaften eine starke Tendenz zur Progression. Dergleichen Steigerungen in der Wahrnehmung finden sich hauptsächlich bei solchen Veranlagungstypen, in denen das subjektiv-emotionale Element überwiegt. In diesen Fällen sind starke Progressionselemente schon vor aller assoziativen Bereicherung und Deutung des Wahrgenommenen vorhanden.

Steigerungen im Erinnerungsbild. Die in der Erinnerung reproduzierten Vorstellungen sind blasser, weniger scharf als die seinerzeitigen, an das reale Erlebnis sich anschliefsenden Eindrücke, auf die sie zurückgehen. Das ist eine Intensitätsänderung, und zwar eine Minderung. Diese Tatsache wurde schon von der naiven, vorwissenschaftlichen Psychognose beachtet, wenn man den Erfahrungssatz formulierte, dafs die Zeit alle Wunden heile, alle Schmerzen stille. Dafs neben dieser Intensitätsminderung auch Qualitätsänderungen vorhanden sind, die keineswegs in ähnlicher Weise regressiv empfunden werden, wurde weniger beachtet. Ich habe während des Weltkriegs Schlachtenszenen miterlebt, bei denen mir der Anblick gräfslich entstellter Leichen stärkste Ekel- und Entsetzensgefühle erregte. Diese Szenen, deren Anblick in mir seinerzeit stärkste Unlustgefühle hervorrief, sind in der Erinnerung verblafst. Gleichwohl kann ich nicht sagen, dafs das Erinnerungsbild gegenüber dem Wahrnehmungsbild ein Gemindertes, Regressives darstelle. Denn es haben sich qualitative Änderungen eingefunden, die den Ausfall an Intensität reichlich ersetzen. Das Wesentliche hat sich hervorgehoben, alles erscheint bedeutsamer, erfüllter. Man spricht von Erinnerungsoptimismus, von einer „verklärenden" Wirkung der Erinnerung. Worin besteht sie? Zunächst im Verblassen, dem Milderwerden stark unlust-

Digitized by Google

voller Eindrücke. Aber noch in anderem[1]: „Im Erinnerungsbild ist alles Nebensächliche, Komplizierte, alles Wertlose und Unangenehme, Unschöne durch einen zeitlichen und räumlichen Abstand zurückgedrängt. Im Erinnerungsbild steigert sich die einst geschaute Schönheit in sehnendem Nachfühlen. Alles erscheint wie verklärt und vergeistigt". Diese Formulierung faſst oftmals Erfahrenes zusammen. Die Verklärung besteht auſser dem Zurückdrängen und Mildern des Unbefriedigenden auch noch in einem steigernden Hervorheben des Lustvollen. Was verblaſst und verschwindet, sind in erster Linie die unlustvoll gefühlten Züge; dadurch wird gewissermaſsen ohne bewuſstes Zutun des Subjektes eine Abreaktion des Unbefriedigenden vollzogen (man denke an die Lehre von der Vorstellungsverdrängung in der Psychoanalyse). Das Lustvolle, Befriedigende, sehnsuchtsvoll Gewünschte wird hingegen bewahrt, hervorgehoben, in der Regel gesteigert. Es ist offensichtlich, daſs die Wunschwahrheit auch für die Erinnerungssteigerung ein wesentliches Moment darstellt. Es sei also nochmals betont, daſs das Verweilen bestimmter Vorstellungskomplexe in der Erinnerung (die nichts Konstantes, Ruhendes, sondern einen in Fluſs befindlichen Prozeſs darstellt) zwar Intensitätsabschwächungen aufzuweisen hat, diese sich aber in erster Linie auf das Unbefriedigende sowie das Nebensächliche erstrecken. Die angenehmen Bestandteile des Vorstellungskomplexes werden zwar hinsichtlich ihrer Helligkeit und Intensität ebenfalls einigermaſsen gemindert, aber sie erfahren eine qualitative Umgestaltung in dem Sinn, daſs das Befriedigende, Lustvolle, Wesentliche hervorgehoben, betont und konserviert und meist auch noch wirksamer ausgestaltet wird.

Es ist kein Zweifel, daſs sich progressive Umgestaltung schon in der sogenannten reproduktiven Tätigkeit der Erinnerung vorfindet, nicht erst in der produktiven Leistung, die einen Erinnerungskomplex zu einem Bericht, einer Erzählung, einem dichterischen Werk formt. Bei diesen Leistungen der (unbewuſst oder bewuſst) teleologisch gerichteten, auf Wirkungsvolles und Befriedigendes ausgehenden aktiven Phantasie ist die Steigerung leichter zu fassen und zu erklären, aber der erste Ansatz der Progression liegt schon vor der objektivierenden Umgestaltung. Die Entstehung der Heldensage, in deren Wesensgesetzlichkeit der

[1] J. Gramm, Die ideale Landschaft, 1912.

Digitized by Google

Weltkrieg einen gewissen Einblick gewährte, nötigt uns zu der Annahme, dafs schon im Erinnerungsbild Steigerungselemente vorhanden sein können. Davon wird im besonderen Teil ausführlich die Rede sein. Hier ist nur noch ein spezieller Fall zu erwähnen: die Erinnerungstäuschung. Die Erinnerungsvorstellungen unterliegen verschiedenen Täuschungs(Fälschungs)möglichkeiten. Darüber sagt LINDWORSKY[1]:

„Bei der teilweisen Fälschung vermischen sich infolge der Konstellation fremde Vorstellungselemente mit der Erinnerungsvorstellung. Tragen die eingeschobenen Elemente keine von der Erinnerungsvorstellung stark abweichenden Züge, so werden auch sie als Bilder früherer Erlebnisse genommen."

Bei Kindern finden sich häufig totale Erinnerungsfälschungen in Form der Phantasielüge: während die Kinder am Erzählen sind, drängt sich ihnen das Phantasiebild mit der gleichen Leichtigkeit und Klarheit auf wie das Erinnerungsbild und wird darum als solches ausgegeben. Auf diese Weise erklärt sich der progressive Bericht, der jedoch nicht bewufst aufschneidet, sondern tatsachengetreu sein will. Unbeachtet vom Erzählenden hat sich für das den Tatsachen (so getreu wie möglich) entsprechende Reproduktionsbild eine Phantasieleistung mit progressivem Charakter substituiert. Je stärker die Phantasiebegabung ist, je gröfser die Rolle ist, die die Phantasie im Seelenleben spielt, desto leichter vollzieht sich diese Substitution. Daher stammt der zweifelhafte Wert, den die Aussagen und Berichte von Kindern dort haben, wo es auf möglichste Tatsachentreue ankommt (z. B. vor Gericht)[2].

Eine Reihe von Steigerungsfällen, bei denen die künstlerische Formung nicht veranlassendes Motiv war, erklären sich aus solchen Erinnerungsfälschungen, die sich unbewufst einstellen. An Stelle des möglichst naturgetreu reproduzierten Erinnerungsbildes schiebt sich ein Phantasiebild ein, wird unwissentlich für jenes substituiert oder mit jenem kontaminiert. Auf diese Weise bekommen durch Mitwirkung von Phantasieleistungen manche Erinnerungsbilder einen progressiven Charakter.

[1] Experimentelle Psychologie, *Philos. Handbibliothek* München-Kempten 5, 1921, S. 203f.

[2] Die Problematik der kindlichen Zeugenaussage hat in letzter Zeit nicht nur wissenschaftliche Behandlung gefunden (W. u. CL. STERN, BÜHLER usw.), sondern auch die weitere Öffentlichkeit beschäftigt (vgl. *Neues Wiener Journal* v. 19. XI. 1922). — Auch die vorliegende Untersuchung will zum Verständnis dieser Dinge einiges beibringen.

Digitized by Google

Die Progressionselemente im Erinnerungs- und Phantasiebild erklären sich aus jener elementaren Vergrößerungstendenz und aus jenen allgemeinen seelischen Bedürfnissen, die wir als Wurzeln der Steigerung bezeichneten (Wunschwahrheit, Ausdruck usw.). Diese sind ja auch im Unterbewußtsein wirksam, sie wirken auch dort, wo sie der Bewußtseinsbeachtung und -kontrolle entzogen sind.

Steigerungen im Traum. Auf die megalomanische Tendenz des Traumes, alles mit stärkster Steigerung umzubilden, haben die meisten Traumforscher direkt oder indirekt hingewiesen (z. B. Volkelt, Duprel, Havelock Ellis; einzelnes auch bei Sterzinger). Wir können uns daher mit wenigen Bemerkungen begnügen. Für das Auftreten progressiver Elemente sind besonders wichtig jene zwei Arten des Traumes, die man als Erfüllungstraum und Deutungstraum bezeichnet. Beide schließen sich an Begebenheiten der äußeren Wirklichkeit an, die sie steigernd übertreffen. Der Traum steigert Tagesvorkommnisse, macht Möglichkeiten zu Gewißheiten. Was wir im wachen Zustand wünschen (oder auch fürchten) wird uns im Traum gesteigert erfüllt, in höherem Maße, als es die Wirklichkeit tun könnte, aber auch oft in höherem Maße, als es uns im Wachzustand möglich erschiene. Beim Deutungstraum werden außenleibliche Reize in hochgesteigerter Weise interpretiert. Ein leichtes Kältegefühl, hervorgerufen durch Entblößung der Füße, veranlaßt den Traum, man ginge mit bloßen Füßen durch kaltes Wasser oder über ein Schneefeld. Ein leichter Schmerz läßt von schrecklicher Verwundung träumen. — Für die Traumsteigerung kommen ähnliche psychische Motive in Betracht wie für Steigerungen während des Wachseins (Wunschwahrheit), auch die elementare Vergrößerungstendenz ist im Traum wirksam, nur noch viel stärker, da gewisse Hemmungen wegfallen. — Die Steigerungsleistungen im Traum vollziehen sich in völliger Unbewußtheit hinsichtlich des Motivs und des psychischen Vorgangs. Sterzinger bemerkt ganz richtig, daß den Steigerungen im Traum die Ichseite fehlt, das emotional-dynamische Element, das ein Wesenszug für die Steigerungsphänomene des schaffenden Wachzustandes ist.

Digitized by Google

V. Verfahrensweisen der Steigerung in psychologischer Betrachtung.

Man pflegt innerhalb der produktiven geistigen Tätigkeit analytische und synthetische Funktionen zu scheiden. Diese Scheidung läfst sich zur weiteren Beantwortung der Frage, auf welche Weise der Dichter Steigerungen vornehmen könne, fruchtbar machen. Nach Selz wird bei der Reproduktion, die aber schon einen gewissen aktiven, schöpferischen Charakter hat, Nebensächliches und Gleichgültiges ausgeschieden. Die durch diese Auslese entstandenen lückenhaften Vorstellungen werden auf assoziativem Wege durch Bestandteile anderer Vorstellungen ergänzt. Es entstehen also durch reproduktive Ausscheidung und assoziative Ergänzung auf Grund allgemeiner psychologischer Gesetzmäfsigkeiten neue Vorstellungskombinationen. Wir haben für unsere Zwecke die doppelte Verfahrensweise: Ausscheidung und Ergänzung im Auge zu behalten. — Eine Weiterbildung der Selzschen Aufstellungen hat mit Hinblick auf die poetische Produktion Ch. Bühler geliefert. Sie setzt den Begriff der Steigerung neben den der Kombination. Der Dichter bildet seinen Stoff weiter durch additives oder kombinierendes und durch steigerndes oder entwickelndes Verfahren. Das steigernde Verfahren ist analogiebildend wie die Kombination, ist aber mit dieser nicht identisch. Nach meiner Fassung des Steigerungsbegriffs ist es nicht möglich, ihn der additiven und kombinierenden Verfahrensweise zu koordinieren. Meiner Ansicht nach ist die Steigerung ein übergeordnetes Prinzip; das kombinatorische Verfahren ist nur ein Mittel der Steigerung, des allgemeinen Progressionsverlangens, also etwas Subordiniertes. Dafs die Steigerung eine formal grundlegende Tätigkeit unseres Geistes ist, entspricht auch meiner Auffassung. Ch. Bühler fafst den Begriff der Steigerung sehr eng: als gröfsenverschiebende Erfindung, als Prozefs des äufserlichen Anwachsens. Für diese rein quantitative Höherstellung liefert ihr die primitive Kunst, aber auch die hohe Literatur Beispiele. Auch hier sieht sie die Steigerung in einem Überschreiten des normalen Mittelmafses (z. B. Kohlhaasens Gerechtigkeitssinn, Père Goriots Vaterliebe). Dessoir nennt die Vorgänge des Auswählens, Verstärkens und Verminderns als Bestandteile der künstlerischen Verarbeitung. Der Begriff des Verstärkens meint offenbar die Steigerung in ihrer prägnantesten Verfahrensweise, als Intensivierungsphänomen. Aus-

Digitized by Google

wählen und Vermindern haben nach seiner Auffassung mit der Steigerung nichts zu tun; meine Arbeit zeigt aber, dafs auch sie von diesem Prinzip geleitet werden können. — Auch Edith Landmann-Kalischer nimmt jene Scheidung vor. Die Enge des Bewufstseins bedingt eine Auswahl aus den Eindrücken, dann die Hervorhebung einiger und die Verwischung anderer Elemente. An diesen Prozefs der Auswahl, der Ausscheidung schliefst sich die Ergänzung und Veränderung des Behaltenen durch Vorstellungen, die durch die jeweilige Konstellation der Psyche bedingt sind. Diese Zweiheit von Ausscheidung und Ergänzung gilt auch für die Möglichkeiten des Verfahrens der Steigerung. Demgemäfs unterscheide ich bei der Steigerung eine

I. analytische	Verfahrens-	: eliminative, ausscheidende, abstrahierende Steigerung.
II. synthetische	weise	: additive, hinzufügende, kombinierende Steigerung.

Ich fasse dabei die Begriffe „analytisch" und „synthetisch" in dem Sinn, wie sie von Kant gebraucht werden. Das analytische Verfahren bringt nichts Neues hinzu, es gestaltet Vorhandenes aus. Das synthetische hingegen schafft neue Einzelqualitäten herbei, bringt Neues heran.

Von analytisch-eliminativem Verfahren spreche ich dort, wo sich die einem Naturvorbild gegenüber vorgenommene Steigerung auf die Ausschaltung des in diesem vorhandenen Nebensächlichen, Störenden beschränkt, ohne qualitativ neue progressive Elemente anzubringen. Analytisch in diesem Sinn kann auch das konzentrierende Verfahren sein; der Künstler betont das Wesentliche, schiebt es zusammen, macht den Eindruck durch enge Vereinigung dessen, worauf es ankommt, stimmungsstärker. Man denke an ideale Stadtansichten der bildenden Kunst: hier ist nichts Neues hinzugebracht, nur das Wesentliche zusammengeschoben und konzentriert. Die Ausschaltung des Unwichtigen geht natürlich mit der Konzentration des Wichtigen Hand in Hand. Das Wesentliche ist, dafs der Künstler zwar hinsichtlich der Wirkung über Naturvorbild, Quelle u. dgl. hinausgeht, aber nicht hinsichtlich der Wirkungselemente. Die synthetische Verfahrensweise erzielt die Steigerungen durch Heranbringen neuer, wirkungsvoller Züge, die in dem als Ausgangspunkt dienenden Naturvorbild usw. nicht vorhanden sind. Sie fügt hinzu, häuft, verstärkt, kombiniert.

Digitized by Google

Ludw. Volkmann[1] stellt der Photographie einer komplizierten Maschine deren zeichnerische Abbildung gegenüber und weist nach, dafs die umsetzende Tätigkeit des technischen Zeichners in einem Weglassen des (für den technisch-interessierten Beschauer) Gleichgültigen oder Störenden (z. B. der Reflexe, Glanzlichter, Schatten) einerseits, im Hervorheben des Wesentlichen andererseits bestand. Hier sehen wir das eliminative Verfahren in seiner Reinheit. Es ist auch für den Künstler bedeutsam. Hildebrand spricht in seinem Buch „Problem der Form" von einem Reinigungsprozefs, den der Künstler mit dem Naturvorbild vornimmt und demzufolge er alle schwächlichen, nichtssagenden Konstellationen ausscheidet. Diese Erhöhung der Bedeutsamkeit, die sich durch das Auslassen nichtssagender Züge ergibt, ist eine Steigerung. Entfernt wird, was der erstrebten einheitlichen künstlerischen Wirkung irgendwie abträglich sein könnte.

Der Künstler beruhigt sich jedoch nur verhältnismäfsig selten beim rein analytisch-eliminativen und konzentrierenden Verfahren; er entfernt nicht nur, konzentriert nicht nur, sondern will auch die neue Gestaltqualität durch Hinzufügung neuer Züge erzielen. Das soll durch einige Beispiele, die ich hier vorausnehmend einfüge, klar werden.

Bei dem „Landschaft" betitelten Gemälde von Schultze-Naumburg fällt, wenn man es mit dem Naturvorbild vergleicht, wie es Volkmann getan hat, zuerst die grofszügige Vereinfachung auf, die alles zerstreuende Detail, das der Natureindruck liefert, entfernt. Diese eliminierende Steigerung ist aber nicht die einzige Leistung des Künstlers; vielmehr fügt dieser bedeutsamste neue Züge hinzu. Das gewöhnliche italienische Landhaus wird zur trotzigen Burg, die heitere italienische Landschaft bekommt einen fast düster-ernsten Charakter[2]. Ähnlich ist es bei einem Bild von Leistikow, das ein Motiv aus dem Grunewald verwertet. Hier ist nur die Gesamtwirkung festgehalten und herausgehoben. Rücksichtslos ist alles ausgeschieden, was nicht in das Gesamtbild pafst.

Diese psychologische Scheidung in ein analytisches und synthetisches Steigerungsverfahren ist ein Produkt wissenschaftlicher Abstraktion zum Zweck der Wesenserkenntnis. Praktisch, an dem Komplex von Steigerungszügen, die das Kunstwerk ausmachen, wird sich diese Scheidung schwer durchführen lassen, weil diese beiden Steigerungsarten niemals in völliger Scheidung auftreten.

[1] Naturprodukt und Kunstwerk[2], Dresden 1911.

[2] Schultze-Naumburg äufsert sich in seinem Buch „Studium und Ziele der Malerei" auch theoretisch über die Verfahrensweise des Landschaftsmalers. Er sagt: „Aus den unzähligen Akkorden der Natur hört ein jeder Künstler einen heraus, der auf seine Harmonie gestimmt ist, der seine innersten Empfindungen auslöst. Aus dem Bild alle anderen zu eliminieren und ihn allein, ohne Mifsklang der anderen zur höchsten Reinheit zu entwickeln, ist das Problem."

Digitized by Google

Eine weitere psychologische Einteilung der künstlerischen Steigerung liefse sich hinsichtlich ihrer Rolle im Schaffensvorgang gewinnen, hinsichtlich ihres besonderen Wertes für bestimmte Phasen des ästhetischen Produktionsprozesses. Danach liefse sich unterscheiden: Steigerung als Erlebnis-, Ausdrucks- und Formprinzip.

1. Steigerung als Erlebnisprinzip. In diesem Fall sehen wir die Steigerung noch vor dem eigentlichen künstlerischen Prozefs wirksam. Es gibt Künstler, die schon gesteigert sehen und erleben; sie sind imstande, in den ihnen entgegentretenden Gegebenheiten des Lebens mehr zu erblicken als andere. E. T. A. Hoffmann erfafst an den Menschen nicht nur alle ihre karikaturistisch auszuwertenden Absonderlichkeiten, sondern sieht an ihnen noch allerlei Geheimnisvolles, Tiefes (mystische Interpretation des Skurrilen). Maler mit impressionistisch geschultem Blick sehen mehr und charakteristischere Einzelheiten als andere Menschen. Dichtern enthüllt sich die symbolische Bedeutsamkeit eines konkreten Einzelfalles auf den ersten Blick. Der Künstler sieht die Gegebenheiten des Lebens mit „anderen Augen" an; er bemerkt dahinterliegende Möglichkeiten, tiefer liegende Beziehungen, die dem nichtkünstlerischen Blick verborgen sind. Hoffmann spricht im „Goldenen Topf" von dem poetischen Gemüt, das fähig ist, hinter den Dingen der Alltagswelt, die von trivialen Alltagsmenschen nur in ihrer nächstliegenden Bedeutung erfafst werden, eine schönere und reichere Welt zu erblicken. Dem so Veranlagten ergeben sich leicht und ungerufen bedeutsame und teleologisch wertvolle Assoziationen, die dann im Verlauf des schöpferischen Prozesses weitergebildet und ausgestaltet werden. In all diesen Fällen handelt es sich also noch keineswegs um Formung, Umsetzung des Erlebnisses in künstlerische Darstellung, sondern um gesteigerte Rezeption. Diese Steigerungsart ist also kein Formprinzip, da es vor jedem Formungsprozefs lokalisiert ist, sondern eine Erlebens- und Sehensweise. Hier stellt sich die Steigerung zugleich mit dem Erleben ein als primärstes Element des Schaffensvorganges. Der Künstler erlebt bereits in einer künstlerisch gesteigerten Weise; er ist schon im Erleben auf die Möglichkeit künstlerischer Umsetzung eingestellt. Sein aufnehmendes Erleben ist bereits „artistisch tingiert", d. h. es hat die Richtung auf gefühlswirksamstes Gestalten. Der Künstler ist schon zufolge seiner psychischen Veranlagung zu dieser gesteigerten

Digitized by Google

Art des Erlebens befähigt, denn was ihn auszeichnet, ist eben erhöhte Impressibilität. A. STADELMANN bemerkt in seinem Buch „Psychopathologie und Kunst", dafs der geniale Mensch leichter und schneller in einen Zustand gesteigerten Reagierens auf die Eindrücke der Aufsenwelt, in gesteigerte Assoziationsfähigkeit gerät. Der mit übermächtiger Phantasie Ausgestattete sieht in den ihm entgegentretenden Dingen mehr, als andere Menschen dort sehen; ja er sieht vielleicht sogar mehr als, tatsächlich vorhanden ist, wenn er aus dem eigenen Seelenleben Verschiedenes in das betrachtete Objekt hineinprojiziert. Dieses Übermafs der Phantasie ist einer jener Punkte, die gewisse Arten psychopathisch Veranlagter mit dem Künstler gemeinsam haben. Man denke an die psychopathischen Steigerungserscheinungen, wie man sie z. B. in den Gröfsenvorstellungen der Paralytiker, in der ausschweifend progressiven Phantasie der pseudologischen Phantasten zu sehen hat. Das aber nur nebenbei. — Es ist die geniale Veranlagung, die dem Künstler ein derart gesteigertes Erleben ermöglicht. „Dem Genius steigert sich alles, was er sieht, ins Menschheitliche. Er kann nicht anders schaffen als so, dafs sich ihm alles ins Vielsagende, Weithingeltende erhöht, ausweitet, verdichtet. Die Erscheinungen erhalten einen schwerer wiegenden Sinn"[1]. Auch RICH. WAGNER betont in der Schrift „Mitteilung an meine Freunde" die gesteigerte Erlebnis- und Empfängniskraft des Genies.

2. Steigerung als Ausdrucksprinzip. Das Ausdrucksprinzip steht zwischen dem Erlebnis- und Formprinzip. Es ist mit dem triebhaften Verlangen nach Aussprache eines gefühlsbetonten Erlebnisses gegeben; einer Aussprache, die nicht immer bis zur künstlerischen Formung, zur Objektivation in einem künstlerischen Material schreiten mufs. Das Ausdrucksverlangen ist das Intuitivere, Triebhaftere, es fehlt hier das künstlerische Bewufstsein, dessen die Formung nicht entraten kann. — Es gibt gar nicht selten Individuen, die, ohne die Fähigkeit oder das Bedürfnis zur Darstellung und Formung zu haben, ihre Erlebnisse doch aus dem Ausdrucksverlangen heraus umgestalten, zumeist im Sinn der Wunschwahrheit.

Ein ausgezeichneter Beleg dafür findet sich im K. PH. MORITZENS Roman „Anton Reiser". HINRICHSEN hat ihn als Beweis für die psycho-

[1] VOLKELT, System d. Ästh. III S. 281. Natürlich liegt hier die Steigerung nicht ausschliefslich in der Erlebnisweise, aber jedenfalls zu einem wichtigen Teil auch dort.

Digitized by Google

pathische Veranlagung dieses Schriftstellers genommen.[1] An einer Stelle des autobiographischen Romans wird erzählt, wie Reiser (d. h. MORITZ selbst) aus psychischen Gründen ein unlustvolles Erlebnis (das Fehlschlagen seiner Hoffnung, Schauspieler zu werden) mit bedeutender Steigerung in ein ihn befriedigendes umwandelt. Die Umgestaltung bleibt hier rein ausdrucksmäfsig, denn sie wird nicht künstlerisch objektiviert, sie bleibt im Geist des sie Vollziehenden; die weitaus spätere literarische Gestaltung hat damit nichts zu tun. „Während nun R. diese Tage in einer Art von Betäubung, gleichsam wie in der Irre umherging, herrschte blofs die Imagination in ihm; denn da er nun auf dem Felde lebte, so schien er sich an gar nichts mehr gebunden, und liefs seiner Einbildungskraft den Zügel schiefsen. Nun war ihm aber sein Schicksal nicht romanhaft genug. Dafs er hatte Schauspieler werden wollen, und sein Wunsch ihm mifslungen war, das war eine abgeschmackte Rolle, die er spielte — er mufste irgendein Verbrechen begangen haben, das ihn in der Irre umhertrieb; ein solches Verbrechen dachte er sich nun aus: er stellte sich vor, dafs er mit dem jungen Edelmann, den er in H.... unterrichtete, die Universität in Göttingen bezogen und von diesem im Trunk zum Zweikampf genötigt worden war, wo er sich selbst blofs vertheidigt und jener wüthend in seinen Degen gerannt sey, worauf er die Flucht genommen habe, ohne zu wissen, ob jener todt oder lebend sey. Diese von ihm selbst gemachte Erfindung drängte sich ihm bei seinem Herumirren im Felde, fast wie eine Wahrheit auf, er träumte davon, wenn er einschlief; er sah seinen Gegner im Blute liegen, er deklamierte laut, wenn er erwachte, und spielte auf die Weise mit seiner Phantasie mitten auf dem Felde zwischen Gotha und Eisenach die Rollen durch, welche man ihm auf dem Theater verweigert hatte. Und dies allein war es, was ihn von der Verzweiflung rettete, denn hätte er sich seinen Zustand völlig so leer und abgeschmackt gedacht, wie er wirklich war, so würde er sich selbst ganz weggeworfen haben, und in Schmach versunken seyn. Nun aber wurde ihm das Bitterste erträglich"[2].

Hier haben wir den wünschenswertesten Beleg für den kathartischen Wert der Steigerung als Ausdrucksmotiv. REISERS Konfabulation stellt sich als Akt der Abreaktion dar. Als Moment der Selbstbefreiung steht die Steigerung im Dienste des Ausdrucks. Sie korrespondiert mit dem gesteigerten Emotivitätsbedürfnis, das für das rezeptive Verhalten des Künstlers zur Aufsenwelt charakteristisch ist. TH. MANN hebt gelegentlich hervor, dafs die einzige Waffe, die der gesteigerten Reizbarkeit des Künstlers gegeben ist, um sich der stärker erlebten Erscheinungen zu er-

---

[1] O. HINRICHSEN, Zur Psychologie und Psychopathologie des Dichters, *GNSee* **80**, 1911.

[2] *Deutsche Literaturdenkmale des* 18. *und* 19. *Jahrh.* (hg. v. BERNHARD SEUFFERT) **28**, S. 384f.

Digitized by Google

wehren, der Ausdruck ist. Diese Reaktion durch Ausdruck wird um so heftiger sein, je feiner die Reizbarkeit ist, auf welche die Wahrnehmung trifft.

Im Dienste des Ausdrucks steht die gesteigerte Aussprache eigener seelischer Seins- und Entwicklungsmöglichkeiten. Der Dichter kann alles, was nur als leise Möglichkeit in seiner Seele liegt (Kriminelles, Psychopathisches), verstärkt, gesteigert und zur Existenz ausgebildet, darstellen. Es ist für ihn charakteristisch, „aus wenig viel machen zu können". Davon wird später noch zu sprechen sein. Vorläufig stellen wir nur fest, dafs es Ausdruckssteigerungen sind, wenn ein Dichter gewisse, ihn beunruhigende Züge des eigenen Innern übertreibend ausspricht und sich dadurch von bestimmten seelischen Spannungen befreit.

Steigerung als Formprinzip. Die Scheidung, wann die Steigerung als Ausdrucks- und wann sie als Formprinzip anzusprechen sei, ist oft schwer zu vollziehen, denn Ausdruck und Formung gehen ja ineinander über. In solchen Fällen ist die Entscheidung schwer, gleichwohl ist ein grundsätzlicher Unterschied zwischen Ausdrucks- und Formmotiv nicht zu leugnen. In der Steigerung aus formalen Motiven heraus liegt die eigentlich künstlerische Art der Progression. Steigerungen aus dem Erlebnis heraus und solche, die durch Ausdrucksverlangen bewirkt werden, kennt auch der Nichtkünstler im weitesten Mafs. Die Formung, das ausgebildete Gestaltungsstreben hingegen, ist ein Prärogativ des Künstlers, dementsprechend auch die Steigerungen, die aus dem Formungsprozefs entspringen, ohne dafs sie im Erlebnis begründet oder durch den Ausdruck gefordert wären. Steigerungen, die vorwiegend aus Bedürfnissen der Formung vorgenommen wurden, zeigen sich namentlich bei indirekten Erlebnissen, wo die Gefühlsbetonung des Erlebens oft nicht hinreicht, um in intuitiv zwingender Weise eine Intensivierung irgendwelcher Art im Stoff zu erzielen. Die Steigerungen ergeben sich dort erst im Verlauf des Formungsprozesses, auf Grund kompositioneller oder sonstiger Nötigungen. Solche Steigerungen sind Resultate des künstlerischen Bewufstseins, man möchte sagen: einer durch künstlerische Beweggründe geleiteten und bestimmten logischen Diskursion. Diese Steigerungen (zu denen auch alle solchen zählen, die nach Abschlufs eines Werkes, bei Überarbeitung und Umgestaltung angebracht werden) sind auch zeitlich, d. h. hinsichtlich des Zeitpunktes, in dem sie vorgenommen werden, von denen unterschieden, die sich mit

Digitized by Google

dem Erlebnis zugleich einstellen. MEUMANN bemerkt, dafs das Formmotiv (das Streben nach künstlerischer Form) durch mehrere Gesichtspunkte bestimmt ist. Die gesuchte Form mufs der Steigerung des Ausdrucks entsprechen und damit der Bedeutung, die das Erlebnis für das künstlerische Gefühl erlangt hatte. Daraus folgt, dafs die künstlerische (ästhetische) Formgebung stets ein Plus enthalten mufs, mit dem sie über die reinen Zweckformen und die blofs naturgetreue Darstellung eines Objekts hinausgehen mufs — sonst entspricht sie nicht der Steigerung des Ausdrucks.

Digitized by Google

Spezieller, literatur- und kunstwissenschaftlicher Teil.

A. Systematisches.

I. Literaturwissenschaftliche Systematik.

Der vorhergehende Teil unserer Betrachtung hat die psychischen Wurzeln des Steigerungsphänomens aufgezeigt, sowohl die allgemeinen als auch die speziell für den Künstler bedeutsamen. Diese Zweiteilung kann auch jetzt, da es sich um die Frage handelt, in welchen Erscheinungsformen sich das besprochene Phänomen dichterisch äufsert, beibehalten werden.

Vorkünstlerische Formen der Steigerung. Als ein allgemein menschliches, überwiegend vor- und aufserästhetisches Prinzip äufsert sich die Steigerung in mythologischen und religiösen Vorstellungen, ferner im übertreibenden Klatsch, der Geschehnisse, Vorgänge, Zustände entweder vergröfsert oder sonstwie in ihrer Wirkung bedeutsamer macht. Eine Überleitung von den aufserästhetischen Formen zu den ästhetischen wird hergestellt durch gewisse Übergangserscheinungen wie Karikatur, Satire, Parodie, Travestie.

Für die Karikatur[1], der als aufserästhetisches Analogon die Verspottung entspricht, ist Steigerung (Übertreibung) geradezu bestimmendes Stilprinzip. Es wird eine Abweichung von geltenden (geistigen oder körperlichen) Normen konstatiert; diese Abweichung wird durch Übertreibung ins Ungemessene lächerlich gemacht. Die Übertreibung führt zur komisch zerplatzenden Auflösung des bestimmten karikierten Scheinwertes in Nichts und Widersinn. — Auch bei Parodie und Travestie herrscht die Steigerung als

[1] Hinsichtlich der Verfahrensweise der dichterischen Karikatur lassen sich aus dem Vorgehen der zeichnerischen Karikatur Aufschlüsse gewinnen. Ludw. Volkmann (Naturvorbild und Kunstwerk S. 91f.) vergleicht die Karikatur H. Sudermanns von Bruno Paul mit der als Ausgangspunkt dienenden Photographie des Dichters. Die im Dienst des Komischen stehenden Steigerungen sind unverkennbar.

Digitized by Google

formales Wesensgesetz. Hier werden komisch auswertbare Unangemessenheiten des Vorbilds (oder des Komplexes von Vorbildern) einmal von der Seite der Form, das andere Mal von Seite des Inhalts aus durch Steigerung der die Inkongruenz ausmachenden und bedingenden Bestandteile betont. Man denke an die Stilparodien Eichrodts, Mauthners, Presbers, Gumppenbergs, Paul Lindaus. Die Travestien und Stilparodien machen ernste Dichtungen lächerlich durch Übersteigerung der dort verwendeten charakteristischen ungewöhnlichen Stilmittel, Kompositionselemente, Motive.

Gutes Beispiel ist die Parodie der Hebbelschen „Judith" durch Nestroy. Hebbel illustriert die Gewaltnatur seines Helden, die ein Recht des Nächsten nicht anerkennt, unter anderem auch durch die völlig willkürliche Tötung eines Kämmerers. Bei Nestroy tötet Holofernes drei Kämmerer aus analogen, nur noch weniger zureichenden Motiven. — Eine gute Parodierung gewisser, für Scheffel bezeichnender, metrischer und stilistischer Nachlässigkeiten (Zeugma) findet sich bei Mauthner: „'ktober war's und gutes Weinjahr". Dergleichen Freiheiten sind beim parodierten Urbild nur in Ansätzen vorhanden, ihre Deutlichkeit und Stärke ist Leistung des übertreibenden Parodisten. In ähnlicher Weise kopiert Eichrodt übertreibend das Pathos Schillerscher Gedankendichtung und läfst dabei sein Vorbild weit hinter sich.

Dadurch, dafs solche Parodien und Travestien anfechtbare und dabei bezeichnende Züge einer Dichtung hervorheben, gewinnen sie einen gewissen erkenntnismäfsigen Wert. — Bei diesen Übergangserscheinungen liegt das Schwergewicht auf der Seite des Ästhetischen. Es handelt sich in diesen Fällen ja meist um ein die willens- und strebensfreie Geisteshaltung nicht ausschliefsendes Spielen mit dem Gegenstand.

Hart an der Grenze des Ästhetischen bewegt sich die Satire. Von reiner Kontemplation ist hier nicht mehr die Rede. Der Satiriker wendet sich strafend und spottend gegen Auswüchse, Übelstände irgendwelcher Art, die er vernichten will, gegen die er im Hörer verwerfende sittliche Affekte erzielen will. Um das zu erreichen, mufs er die Mängel, den Scheinwertcharakter, die Nichtigkeit und Verwerflichkeit des Dargestellten möglichst grell beleuchten, stark übertreibend herausstellen. Damit ist die Beziehung zur Steigerung gegeben. Ein Verlassen des ästhetischen Gebiets ist namentlich bei der pathetischen, der Entrüstungssatire, vorhanden, wo die sittlich verletzenden Scheinwerte direkt und geradezu, ohne Umweg des Komischen, ohne milderndes, ästheti-

Digitized by Google

sierendes Element der sittlichen Verwerfung preisgegeben werden. — In solchen Fällen ist eine ausgesprochene Tendenz, und zwar eine sittliche wirksam. Jede Tendenz trägt den Keim zur Steigerung in sich. Mag es sich um Soziales, Politisches oder Nationales handeln, immer wird das Erstrebens- oder Verabscheuenswerte (Ansatzpunkte der affektiven Einstellung) steigernd herausgearbeitet. — Für alle diese Fälle ist charakteristisch, dafs hier die Steigerung wenig oder fast gar nicht im Sinn eines künstlerischen Kompositionsprinzips verwendet wird, sondern meist sehr direkt als Übertreibung und Intensivierung. Es wird das aus der Intensivierung sich ergebende stoffliche Resultat entweder als rein Stoffliches lustvoll genossen oder zu heteroästhetischen Zwecken verwertet.

Weitere Zwischenstufen sehen wir in der primitiven Literatur (Märchen) und in der Trivialliteratur. Auch hier wird die Steigerung meist direkt und materiell genossen, auch hier ist sie zumeist in Form der gröfsenverschiebenden Übertreibung vorhanden und noch nicht zum Kompositionselement entstofflicht. Das Märchen arbeitet mit entschiedenen Gröfsenverschiebungen im Bereich der physischen und psychischen Eigenschaften: übergrofse Stärke, Riesen- und Zwerghaftigkeit, unüberwindbarer Heldenmut, ebensolche Beharrlichkeit in der Liebe. Ganz Ähnliches in der Trivialliteratur: man denke an den überstarken „Old Shatterhand" bei Karl May und die vielen weiblichen Engelseelen im Frauenroman. Das Seelenleben der Personen solcher Romane besteht nur aus elementaren Zügen, diese aber sind in stärkster Ausprägung vorhanden: strahlendste Güte oder finsterste Verworfenheit. Einfachstes Schema der Charaktere, jede aus Mischung sich ergebende seelische Komplikation und Charakterproblematik fehlt. Im Märchen, im Trivialroman, im dramatischen Effektstück ist der Held ein Sammelsurium von guten Eigenschaften. Man entsinne sich der Hauptfigur Karl Mays, des unüberwindlichen Kara ben Nemsi, der aufserdem ein höchstpotenzierter Komplex von guten geistigen Eigenschaften: Edelsinn, Tapferkeit, Ehrlichkeit, Schönheit usw. ist. Mit dem primitiven Seelenzustand des Rezipierenden rechnend (bei der primitiven Dichtung aus ihm selbst hervorgehend) arbeiten Märchen und Trivialliteratur mit greller Schwarzweifstechnik, die Ort stärkster Steigerungen ist. Hier treffen die primitive Literatur, die aus mehr oder minder einfachen künstlerischen Zuständen hervorgegangen ist, und die

Digitized by Google

Trivialliteratur zusammen, die von höherstehenden Geistern für tieferstehende gemacht und an deren Niveau bewufst angepafst wird. In all diesen Fällen liegt die Hauptwurzel der sich zeigenden Steigerung in Sehnsucht nach Wunschwahrheit und im Expansionsbedürfnis.

Aus dem bisher Gesagten ergibt sich folgende allgemeinste Einteilung:

I. Steigerung in vorwiegend aufserästhetischer Verwendung (Übertreibung, Aufschneiden); wirksam im Alltagsleben (Klatsch). Kennzeichen: Stofflichkeit, direkte Wirkung. Der Steigerungsprozefs selbst oder das sich daraus ergebende Gröfsenverhältnis wird lustvoll genossen.

II. Übergangsformen der Steigerung: Karikatur, Parodie und Travestie, Tendenzdichtung, primitive Literatur, Trivialliteratur.

III. Steigerung in vorwiegend ästhetischer, künstlerischer Verwendung. Hauptkennzeichen: Entstofflichung, keine vorwiegend materiell-direkte Wirkung. Die Steigerungen wirken vorwiegend indirekt als Bestandteile eines kunstvoll gegliederten Aufbaues. Steigerung ist hier nicht Selbstzweck, sondern Mittel zu einem künstlerischen Zweck (Komposition, Architektonik in formaler, Problemvertiefung usw. in inhaltlicher Hinsicht).

Übergänge, Zwischenstufen sind natürlich auch hier vorhanden.

Künstlerische Formen der Steigerung. Der Hauptunterschied dieser Formen von den unter- und aufserästhetischen Progressionen liegt in der Entstofflichung, die zur Folge hat, dafs nicht mehr die Produkte der Steigerung, die dynamisch oder intensiv erhöhten Züge, materiell genossen werden, sondern dafs die Steigerung als künstlerisches Kompositionsprinzip, Formungs- und Gestaltungsmittel dient. In solchen Fällen wird eine Gröfsenverschiebung nicht in primitiver Weise direkt und unmittelbar genossen, sondern nur als Teilwert einer höheren Gestalt, eines einheitlichen künstlerischen Ganzen, zu dessen erhöhter Wirkung sie beiträgt. — Es ist offenbar eine andere Einstellung zur Steigerung, wenn man sich an Fortunati unerschöpflichem Säckel, an Kara ben Nemsis mafslosem Helden- und Edelmut, an dem grotesk-

Digitized by Google

dummen Aussehen irgendeiner gehässig karikierten Persönlichkeit stofflich ergötzt, sich in die kulinarischen Wonnen des Schlaraffenlands hineinsehnt, oder ob man von den Übermenschen echter Dichtungen ästhetisch affiziert wird oder an der kraftvoll gesteigerten Sprache eines „Götz" künstlerisches Gefallen findet. — Dieser entstofflichte, indirekte Charakter der Steigerung ist Voraussetzung für die eigentlich künstlerische Erscheinungsweise dieses Prinzips.

Dieses Prinzip — das mufs neuerdings betont werden — erstreckt sich über das ganze künstlerische Schaffen und ist in vielerlei Erscheinungsweisen wirksam: es werden daher von den verschiedensten Gesichtspunkten aus Einteilungen zu machen sein. Der Charakter dieser Untersuchung, die dem Wesen dieses Prinzips nachgeht, verbietet es uns, nur dessen greifbarste, bequemste Manifestationen ins Auge zu fassen, den Prozefs der Steigerung, wie allgemein üblich, stets nur durch eine gewisse materielle (dynamische oder quantitative) Erhöhung gegeben sein zu lassen, die dem betreffenden Motiv ein gewisses äufseres Plus verleiht, durch die es über die tatsächliche Gegebenheit oder einen literarischen Ausgangspunkt hinausgehoben wird. Die Steigerung im weitesten Sinn umfafst noch andere Arten der Umbildung, z. B. Verdichtung von Stimmungen, Hervorhebung des Typischen, Kontrastierung, Sinnvollmachen usw. Sie kann als determinierendes Prinzip in jeder Teilfunktion des künstlerischen Schaffens wirksam sein. Unsere Untersuchung wird sich stets vor Augen halten müssen, dafs ein Steigerungsmoment überall dort vorhanden ist, wo im Hinblick auf erhöhte künstlerische Wirksamkeit eine Wandlung ins Bedeutsamere, Wesentlichere vorgenommen wurde, gleichviel ob diese Steigerung durch eine mehr inhaltliche Bedeutungserhöhung oder ein mehr formelles (sprachlich-metrisches oder kompositionelles) Element zustande kam. — Eine allgemeinste Einteilung der Steigerung ist bereits gegeben worden; jetzt gilt es, die Steigerung als künstlerisches, eigentlich ästhetisches Phänomen unterzuteilen. Hier kann sie erscheinen:

I. als konkretes Kompositionsprinzip: a) Steigerung im technischen Sinn, b) als Intensivierung und Dynamisierung, als Erhöhung einzelner Wirkungselemente. Hier ist die Steigerung beschränkt auf die Erhöhung einzelner Elemente, einzelner Stilmittel, nicht der Gesamtanlage einer Dichtung.

Digitized by Google

II. als vorwiegend allgemeines Gesamtwirkungsprinzip. Erhöhung des Gesamteindrucks durch entsprechende Stilisierung (Steigerungsstil). Das wird erreicht durch Progressionen im Sinn der ideellen Gesamthöherstellung, der Annäherung an die Idee, das Gattungsmäfsige, Typische. Hierher gehören: Steigerungen im Dienst der ästhetischen Kategorien, Sinnvollmachen, wirksame Motivierungen, Problemvertiefungen, Symbolischmachen, höhenphantasiemäfsige Aufschwünge.

Ein Versuch einer Einteilung der Steigerungsleistungen findet sich auch bei Müller-Freienfels. Er kennt die Steigerung in ihrer Wirksamkeit als konkretes Kompositionsprinzip, faſst sie aber nur in der greifbarsten Form der ständigen Reizzunahme (was ich als Steigerung im technischen Sinn bezeichne), als ständige Reizerhöhung, die vorgenommen wird, um das Interesse des Hörers nicht sinken zu lassen. Aufserdem ahnt er noch eine höhere Funktion dieses Prinzips (allerdings ohne dafs sich ihm diese Ahnung zur Klarheit des Begriffs verdichtete), eben die Steigerung als Prinzip der Gesamtwirkung, das alle anderen Wirkungselemente in seinen Dienst stellt, untergeordnete Hilfsmittel kennt. Es ist offensichtlich, dafs die Steigerung im Sinne des ersten Punktes meiner Einteilung engeren Zusammenhang mit der materiellen, vorwiegend aufserästhetischen Steigerung bewahrt als die Steigerung nach II. Beide Steigerungsarten können miteinander in Verbindung stehen, doch ist das keineswegs die Regel. — In der Richtung von I steigert der Naturalist, in der von II der idealistische Dichter. So sind Goethes „Iphigenie", „Tasso" und „Natürliche Tochter" Werke eines nach II steigernden Stiles. Mafsgebendes Kunstprinzip ist die Erhebung ins Typisch-Bedeutungsvolle, Symbolische. Gerade die idealrealistische Klassik arbeitet mit durchaus abgetönten Mitteln, so sehr abgetönten, dafs ein Grofsteil der Geniefsenden hier jeden Steigerungscharakter in Abrede stellen möchte. Doch geht es keineswegs an, hier das progressive Element zu leugnen. Lebenserhöhung ist vielmehr durchaus angestrebt und erreicht, freilich nicht mit stark und unmittelbar wirkenden materiellen Mitteln, sondern mehr durch den Gesamtcharakter. Die Steigerung nach I ist greifbarer, effektvoller, deutlicher. Der Schaffende kommt hier dem materiellen, dem stoffhungrigen Progressionsbedürfnis der Leser entgegen. Diese Art der Steigerung erwartet die intensivierte Wirkung nicht von dem

Digitized by Google

erhöht stilisierten Gesamtcharakter, sondern direkt von den erhöhten, den gesteigerten stofflichen Einzelheiten. — Die Steigerung im Sinne von II ist vorwiegend ideelle Erhöhung des Ethos einer Dichtung, ist Aufsteigen in eine gehobene ästhetische, wirklichkeitsentrücktere Sphäre. — Es ist möglich, dafs die Steigerung nach II in Wahl und Ausgestaltung ihrer Wirkungsmittel anders vorgeht als die Steigerung nach I, ja deren Verfahrungsweise widerspricht. Hinsichtlich der übernommenen stofflichen Einzelheiten intensiviert und dynamisiert der klassisch-idealisierende Dichter oft gar nicht, sondern schwächt gelegentlich sogar ab. Er arbeitet mit dem Gegenteil der grellen Schwarzweifstechnik, mit abgetönten Wirkungsmitteln. Das braucht keineswegs Eindrucksschwächung zu bedeuten. Man entsinne sich der Lyrik Stefan Georges, der jedes starke Wort fehlt und die dennoch stark zu wirken weifs.

An diese ebenfalls noch im Allgemeinen verharrende Einteilung kann sich eine besondere anschliefsen. Die Steigerung kann inhaltlich und formal sein. Jene hat ihren Wirkungsbereich in Gehalt und Geltung der vorgebrachten Tatsachen, der seelischen Problematik usw., diese in der sprachlich-metrischen Einkleidung.

Inhaltliche Steigerung: Die seelische Problematik eines Faust, einer Iphigenie (wie sie Goethe gesehen hat) bedeutet offenbar eine Steigerung gegenüber den vorliegenden literarischen Quellen, aber auch gegenüber Charakteren der Alltagswirklichkeit, über die sich der Dichter zufolge der in ihm wirksamen Kunstanschauung erheben will. Die Probleme, die von diesen Personen gelebt werden, ihr seelisches Leben, all das ist gesteigert. Das ist etwas Inhaltliches. Greifbarste Fälle solcher inhaltlicher Steigerungen finden sich dort, wo Dichter bei übernommenen Stoffen das zugrunde liegende Problem vertiefen. Ferner dort, wo die Kunst wesenhafte Züge zu beherrschender Höhe steigert, sie mit Unterdrückung anderer, vermittelnder, zu den allein wirksamen macht: Michael Kohlhaasens Gerechtigkeitssinn, Berdoas (im „Gothland") Rachsucht, Père Goriots Vaterliebe, Geiz und Menschenhafs bei Charakteren Molières usw. Inhaltliche Steigerung findet sich beim Naturalisten ebensogut wie beim Symbolisten; bei den letzteren ist sie z. B. überall dort vorhanden, wo Vertiefung im Sinn des Mystisch-Symbolischen, des Transzendenten vorliegt.

Formale Steigerung: a) Sprachliche Steigerung zeigt sich in der Kraftsprache des Sturmes und Dranges; in besonderen

Digitized by Google

Fällen naturalistischer Dichtung (Florian Geyer); in der Häufung erhitzter, sich in Bewegung und Ausdrucksvehemenz nicht genügen könnender sprachlicher Bedeutungsvorstellungen und Klangelemente bei den Dichtern des Barock (Zentnerworte, Schwulst). — Auch die alltagsferne, edle Sprache mancher Symbolisten gehört hierher. Sprachliche Steigerung zeigt sich aber nicht nur in diesen besonders prägnanten Fällen, sondern in jeder „gehobenen" dichterischen Sprachgestaltung.

b) Metrische Steigerung ist dort vorhanden, wo ein gesteigertes Ethos durch gesteigerte (atemlose, hetzende) Versmelodie, emphatische Akzentuierung und Ähnliches hervorgehoben wird; ferner dort, wo über ein gegebenes metrisches Schema hinausgegangen wird, um eine besondere Wirkung zu erzielen. — Auch hinsichtlich der formalen Steigerung läfst sich die allgemeine Scheidung nach I und II (Steigerung im einzelnen und Steigerung des Gesamtstils) mit Erfolg verwenden. In der sprachlichen und metrischen Gestaltung steigern Goethe in der „Iphigenie", Schiller in der „Braut von Messina", Hofmannsthal z. B. im „Kleinen Welttheater", die Neuklassizisten im Sinn von II durch sprachliche und metrische Differenzierung vom Alltag, durch eine wundervoll uneigentlich-bildliche Sprache und durch den Vers. Im Sinn von I steigert der Naturalist, wenn er — im übrigen dem Ethos der Alltagssprache folgend — gelegentlich derbbezeichnende Ausdrücke häuft, Hyperbeln oder groteske Vergleiche usw. verwendet.

Eine weitere Einteilungsmöglichkeit ergibt sich hinsichtlich der Ansatzpunkte und Verfahrensweisen[1] der Steigerung. Steigerung kann bewirkt werden durch:

---

[1] Es ist herkömmlich, für die Wirksamkeit der Steigerung nur zwei Verfahrensweisen anzuführen: Kontrast und Wiederholung. Das tut z. B. Lehmann in seiner „Dt. Poetik", ferner Külpe, in den „Grundlagen der Ästhetik". Hier heifst es (156f.): „Die ästhetische Wirkung wird belebt, wenn die hervorbringenden Faktoren in voller Klarheit gegeben sind. Um die Klarheit zu steigern, dienen in der Kunst die Mittel des Kontrasts und der (motivischen) Wiederholung. Da die ästhetische Anordnung der Teile in der Natur nur als ein verhältnismäfsiger Sonderfall enthalten ist, so entsteht für die Kunst die Notwendigkeit, durch steigernde Mittel den Aufbau des ganzen Werks, seine Interessenabstufung und seinen Zusammenhang klarer herauszuarbeiten. Der Kontrast vergröfsert hierbei die Unterscheidbarkeit der Faktoren und hebt sie deutlich voneinander ab, während die Wiederholung das Hauptinteresse eindringlich und einprägsam unter-

Digitized by Google

1. additive, quantitative und dynamische Steigerung: rein materielle, mathematische (quantitative, extensive) und dynamische (intensive) Erhöhung. Vergrößern, Aufschwellen, Bedeutungsvoller- und Wichtigermachen einzelner Züge. „Steigerung über das Beobachtete hinaus." Vorhandenes wird z. B. durch Größenverschiebung bedeutsamer gemacht. Hier ist noch am meisten materielle und direkte Wirkung vorhanden.

2. Wiederholung.

3. Häufung und Hinzufügung: Neue wirksame Züge werden hinzugebracht; in einfacher Juxtaposition, ohne Motivverschmelzung.

4. Kombination, Komposition, Veränderung: Durchdringung verschiedener Stoffelemente zu einem neuen wirkungsvolleren Motiv. Zusammenbringen verschiedener Stoffelemente, die erst in ihrer Vereinigung eine bestimmte (gesteigerte) Wirkung auszuüben vermögen. Motivkombinatorik: Erfindende und entdeckende Kombination. Spezieller Fall: Aktualisierung, Herstellung von Beziehungen (besonders Ichbeziehungen).

5. Zentralisation, Einheitsbildung.

6. Kontrastierung und Antithetik.

7. Konkretisierung.

8. Herstellen von Spannung und Lösung.

9. Motivierung: Sinnvollmachen, Herstellung überzeugender Kausalitätsreihen.

10. Deutung.

11. Problemvertiefung.

12. Ausblick auf weiten Hintergrund: Weite Perspektive. (Z. B. ein dramatischer Held nicht als Einzelperson gesehen, sondern als Exponent einer Mehrheit, als Vertreter einer Idee.) Überindividuelle Problematik.

13. Symbolisierung, Erregung von Weltgefühlen: Vieles vom Begriffsinhalt des „Idealisierens" gehört hierher. „Bedeutende" Auffassung der Erlebnisse bei Goethe, die Erlebnis und Symbol nicht getrennt, nicht in äußerlicher Aufeinanderfolge, sondern in innigster Vereinigung gibt.

14. Transzendenz, höhenphantasiemäßige

streicht." Das sind nur zwei willkürlich herausgegriffene Verfahrensweisen der Steigerung. Die Klarheit der Wirkungsfaktoren kann auch noch durch anderes erhöht werden.

Digitized by Google

Aufschwünge, Hineinbringen mystischer, übersinnlicher Elemente.

Wohlgemerkt: durch diese bestimmten Verfahrensweisen kann Steigerung erzielt werden, doch ist damit nicht gesagt, dafs sie auch stets erzielt wird. Die Steigerung kann sich der Wiederholung, des Kontrasts, der Zentralisation bedienen, ohne dafs man deshalb aber in jeder Kombinatorik, jeder Kontrastierung einen Steigerungsvorgang zu sehen hätte. Die hier angegebenen Verfahrensweisen sind blofs mögliche Mittel der Steigerung, sind jene Einzelkomponenten des dichterischen Gestaltungsprozesses, die in der Regel progressiv determiniert sind, auf eine solche Determination hin angelegt sind, aber sie nicht zwangläufig erfordern.

Eine weitere Einteilungsmöglichkeit ergibt sich mit Hinblick auf den Zeitpunkt, wann innerhalb des dichterischen Schaffensvorganges die Steigerung wirksam wird.

1. Steigerung beim Erlebnis selbst;
2. Steigerung während der Konzeption;
3. Steigerung während des Fortschreitens vom Erlebnis zur Dichtung:
   a) während des inneren Wachstums (der inneren Durchführung);
   b) während der äufseren Formung (der äufseren Durchführung);
4. nach Abschlufs der Dichtung bei späteren Weiterführungen, Umgestaltungen, Überarbeitungen. Oftmals weisen spätere Fassungen einen gegenüber der ursprünglichen verschiedenen Charakter auf, und zwar handelt es sich dem Dichter immer um Verbesserung und Wirkungssteigerung. (Dafs diese oft nicht erreicht wird, ist eine andere Frage, die sich übrigens meist aus äufseren Umständen beantworten läfst.)

Schliefslich gibt auch noch das Objekt der Steigerung einen brauchbaren Betrachtungsstandpunkt ab. Gegenstand des steigernden Verfahrens können sein: alle eigenen (direkten), äufseren oder inneren Erlebnisse, alle selbstgelieferten (erlebten oder erfundenen) Inhaltsmomente, ferner alle von anderen gelieferten (aus Quellen, Tradition, Mitteilungen, Vorlagen übernommenen) indirekten Erlebnisse.

Digitized by Google

II. Steigerungen im technischen Sinn.

In dieser Bedeutung findet der Begriff der Steigerung seit langem terminologische Verwendung in der kunst-, literaturwissenschaftlichen und besonders der dramaturgischen Literatur. Man spricht ganz allgemein von der Steigerung innerhalb der Komposition eines Dramas, gebraucht die Ausdrücke „steigende Handlung" und Handlungssteigerung. Diese Schattierung des Begriffs, die im Gegensatz zu den übrigen, allgemein gekannt und verwendet wird, stellt einen speziellen Fall der Progression dar, mit dem wir uns auseinanderzusetzen haben. — Dieser Steigerung im technischen Sinn liegt eine ganz bestimmte seelische Nötigung, ein psychologisches Gesetz zugrunde. Jede kontinuierliche Gefühlsbeeinflussung nimmt im Lauf ihrer Wirksamkeit ab, wenn sie sich nicht steigert. „Es muſs also eine steigende Gefühlskurve sein, die jedes Kunstwerk zu erwecken hat, wenn seine Wirkung nicht versanden soll"[1]. Das, worum es sich hier handelt, ist die Steigerung im speziellen technischen Sinn, der freilich mit dem allgemeinen im engsten Zusammenhang steht. Denn das Ansteigenlassen z. B. einer dramatischen Handlung wird ja nur durch das Vorbringen stärkerer Motive, intensiverer Reize bewirkt, ferner durch das raschere Tempo, in dem starke inhaltliche Akzente aufeinanderfolgen, nicht gemildert durch Ausruhsam-Episodisches. Die Mittel der Steigerung im technischen Sinn sind also keine anderen als die Elemente der Steigerung im allgemeinen Sinn. Jene ist nur eine bestimmte Art, in der die Steigerung verwendet wird. Die Erhöhung der Intensität der Reize ist aber keineswegs das einzige Mittel, um die Gesamtwirkung eines Kunstwerks zu erhöhen. Wenn manche Symphoniker (z. B. Beethoven) es lieben, den letzten Satz einer Symphonie mit vergröſsertem Orchester spielen zu lassen — in der V. Symph. (C-moll) treten im letzten Satz Flauto piccolo, Kontrafagott, Posaunen, in der VI. Symph. (F-dur) Flauto picc., Posaunen, Pauken, in der IX. Symph. (D-moll) Flauto picc., Kontrafagott, Posaunen, Schlagwerk hinzu — so liegt die Steigerung nicht in diesem äuſserlichen Grund des verstärkten und differenzierteren Klanges, sondern sie hat ihre innerlichen Gründe. In der V. Symph. z. B. ist es die Gestaltung der Themen des letzten Satzes, namentlich des von Klarinetten, Fagotten und

[1] Müller-Freienfels, Psych. d. Kunst II S. 66ff.

Digitized by Google

Hörnern gebrachten Seitenthemas, was den grofsartigen Aufschwung bewirkt.

Müller-Freienfels bemerkt ganz richtig Ähnliches: Gewifs kann, wenn in der Tannhäuserouvertüre der erst von gedämpften Instrumenten vorgetragene Pilgerchor zum Schlufs von Posaunen ff ins Publikum geschmettert wird, auch diese Steigerung des äufseren Reizes die Steigerung der Gesamtwirkung bedingen, oft aber ist das Gesamterlebnis viel stärker bei einem pp als bei einem ff. Das hängt eben alles von der Gesamtanlage ab. „Dieser Steigerung müssen alle anderen Formen dienen. Sei es, dafs die immer verschlungener werdende, endlich über einem Orgelpunkt machtvoll zusammengeraffte Polyphonie in einer Fuge diese Steigerung erzeugt, seien es die beständig in höhere Höhen emporklimmenden Figuren am Schlufs von Tristan und Isolde, seien es die in einem verklärten pp sich lösenden Akkorde im Lohengrinvorspiel: immer kommt es darauf an, dafs das Gefühl in irgendeiner Dimension bis zuletzt gesteigert wird. Eines der stärksten Mittel ist dabei der Kontrast, jene ganz spezifische Form der Wirkung, die durch den möglichst weiten, aber doch in höhere Einheit zu fassenden Gegensatz mit der zuletzt verwendeten Wirkung das Gefühl besonders wach und rege erhält."

Wie nun der Komplex des Technischen bei jeder einzelnen Kunstart ein Selbständiges, von jeder anderen Kunst durchaus Verschiedenes darstellt, wird nun auch das im Technischen begründete Steigerungsverfahren bei jeder Kunst ein anderes sein. — Übrigens kommt die Steigerung im technischen Sinn, wie sie allgemein gefafst wird, als Prinzip der progressiven Sukzession, als Erhöhung der vor dem Beschauer abrollenden Reize, nur für die Zeitkünste in Betracht. Sie fehlt bei denjenigen Kunstzweigen, die in ihren Werken den Komplex der gesamten Wirkungsmittel auf einmal, in einem koexistenten Ganzen vor den Beschauer hinstellen. — Wir haben es hier vor allem mit der Dichtung und der ihr eigentümlichen technischen Steigerung zu tun. Die Dichtung kann ebenfalls eine mehr äufserliche Steigerung durch Intensivierung der äufseren Reize und eine mehr innerliche, indirekte Steigerung erzielen. Sie kann ferner ihr Material, die Sprache, mehr nach seiner akustisch-motorisch-phonetischen und mehr nach seiner ideellen, gedanklichen Seite ausnützen. Sie kann Klangfiguren und metrische Wirkungen als formelle Steigerungsmittel benützen (Bürgers „Lenore"), sie kann in gesteigerter Weise Bildlichkeiten anordnen, an die sich erhöhte Gefühlswirkung heftet, an die sich eine Fülle bedeutungsvollster Assoziationen anschliefst. Sie kann ferner inhaltlich bedeutungsvolle Motive steigernd gruppieren. Wichtiger aber als die Leistung der einzelnen

Digitized by Google

Vorstellungen, Bilder und Ereignisse ist für den Dichter diejenige Wirkung, die durch Zusammenfügung einzelner Elemente zu einem bewegten und mitreifsenden Ganzen besteht. Das statische Moment des Eindringens und Verweilens bei Einzelheiten entspricht nicht dem Wesen der Dichtkunst. Das Moment des Fortschreitens ist das Wichtigere. Schon darum ist in der Poesie, der Kunst der Vorstellung, der bewegte Wechsel der Geschehnisse fast wichtiger als Klarheit und Deutlichkeit der Geschehnisse. So erklärt sich, dafs die beständig weiterrollende Neuheit eines der Haupterfordernisse der poetischen Komposition ist. Dabei kommen noch viel stärker als in der Musik Spannungs- und Lösungsgefühle in Betracht. Diese schliefsen sich vorzugsweise an den Inhalt an, obwohl sie auch durch die Form der Darbietung bedingt sind. Sie entstehen vor allem dadurch, dafs in dem Gegebenen schon Anweisungen auf die Zukunft liegen, im Leser Zweifel, Neugier, Furcht oder Hoffnung angeschlagen werden, die alle nach vorwärts zur Entscheidung drängen. Namentlich die epische Poesie hat eine Fülle von Kunstmitteln, die eine solche Wirkung hervorrufen. Das einfachste ist die Durchbrechung der Kontinuität der Erzählung, indem der Erzähler Dinge vorausnimmt oder andeutet, die erst viel später erzählt werden (Odyssee)[1]. Eine besondere Steigerung durch Spannungs- und Lösungsgefühle liegt dann vor, wenn die Phantasie des Lesers gleichsam einen falschen Weg geschickt wird, bis sich zum Schlufs alles aufklärt.

Aus diesem Vorwärtsdrängen des Interesses einerseits, der zunehmenden Minderung der Apperzeptionskraft des Lesers andererseits (Reizermüdung) ergibt sich die Notwendigkeit kontinuierlicher Steigerung. Die Dichtung mufs, soll nicht das Interesse des Rezipierenden erlahmen, immer stärkere Wirkungselemente vorbringen und sich die mächtigsten Wirkungen für den Schlufs aufsparen.

Die Steigerung im technischen Sinn wird sich natürlich bei den verschiedenen Gattungen der Poesie verschieden äufsern. In der Lyrik erscheint sie als Erhöhung und Vertiefung der subjektiven Stimmung (Klopstock „Frühlingsfeier", „Mahomets Gesang" von Goethe), im Epos und Drama als Steigerung der dargestellten Affekte und Erhöhung der Spannung auf den weiteren Ablauf der

[1] Müller-Freienfels, Psychol. d. Kunst II S. 95f.

Digitized by Google

Handlung[1]. Deutliche Beispiele sind das Wachsen der Eifersucht im „Othello", der zunehmende Wahnsinn im „Lear"[2]. Im Drama mufs sich der Affekt bis zum Eintreten der Katastrophe steigern, wie auch in jeder Tragödie die Gefahr für den Helden ständig zunimmt, um die Teilnahmsgefühle der Zuschauer entsprechend wachsen zu lassen. „In allen Gattungen sind es zumeist die der Entwicklung zugrunde liegenden Gegensätze selbst, durch deren schärferes und entschiedeneres Hervortreten die Steigerung herbeigeführt wird. Anschauliche Beispiele dieser Kontraststeigerung sind auf lyrischem Gebiet Goethes ‚Trost in Tränen', Heines ‚Gestrandet', auf dramatischem und epischem Kleists ‚Penthesilea' und die meisten Novellen desselben Dichters, der seinem Naturell nach besonders zu starken Kontrastwirkungen neigt. Besonders wirksam werden in der Ballade Stimmung und Spannung durch Wechselwirkung erhöht, so in Bürgers ‚Lenore', in Goethes ‚Erlkönig' und noch dramatischer in ‚Gott und die Bajadere'; auch Fontanes ‚Archibald Douglas' ist ein schönes Beispiel dichterischer Steigerung." Lehmann hebt hier die Steigerung durch Kontrast und Wechselwirkung hervor; er greift diese beiden Möglichkeiten heraus, weil sie ihm als besonders charakteristisch erscheinen. Eine systematische Durchmusterung aller hierher gehörenden Verfahrungsweisen wird nicht gegeben. — Am meisten auf Steigerung angelegt ist das Drama, das es in dieser Hinsicht zu einer ausgebildeten Form gebracht hat. Die Handlung steigert sich vom erregenden Moment an bis zur Katastrophe, nur durch retardierende Elemente unterbrochen (die aber ihrerseits blofs die Aufgabe haben, die Steigerung zum Bewufstsein zu bringen und durch Verzögerung spannungsfördernd zu wirken), und zwar wächst und steigert sich die Handlung bis zum Schlufs. Der von Freytag eingeführte Ausdruck „fallende (sinkende) Handlung" (Teil des Dramas nach der Peripetie) ist daher nicht zutreffend. Jeder Teil des Dramas strebt nach dem Intensitätsgipfel des Interesses, der immer erst mit der Lösung (Katastrophe in der Tragödie) gegeben sein kann. Als Beispiel kann jedes gut angeordnete Drama gelten. Besonders deutliche Fälle sind dort zu sehen, wo sich gewisse theatralische Übertreibungen vorfinden, z. B. in Schillers Jugenddramen, in Schönherrs dramatischen

[1] Lehmann a. a. O. S. 113.

[2] Ein ausführlich analysiertes Beispiel der dramatisch-technischen Steigerung bei Ermatinger (Das dicht. Kunstw. S. 376).

Digitized by Google

„Eisenkonstruktionen", auch in Werken der Trivialdramatiker, die die äufserlich-technischen Erfordernisse der dramatischen Form gut beherrschen (IFFLAND, KOTZEBUE, KADELBURG, MOSER).

Auch die erzählende Dichtung kennt und verwendet jene Steigerung, am sichtlichsten dort, wo sie dramatische Elemente in sich aufnimmt.

Die Steigerungstechnik, wie sie im Roman wirksam sein kann, zeigen wir am besten an einem Beispiel, an dem Roman „Der Zauberlehrling" von H. H. EWERS. Den Inhalt bilden: das Verlangen eines Übermenschen, in das äufsere und innere Leben anderer Personen nach seinem Willen einzugreifen, es nach seinem Wunsch zu gestalten und die realen Auswirkungen dieses Verlangens. Es gelingt dem Helden auch, sein frevles Streben bis zu einem hohen Grad zu verwirklichen, dann aber entgleiten ihm die Zügel. Der wahnsinnige religiöse Fanatismus, den er entfesselt hat, flutet über Frank Brauns vergebliche Versuche, ihn wieder einzudämmen, hinweg. Die empörten Wogen des Aufruhrs drohen ihn, den Urheber alles dessen, zu vernichten: der Zauberlehrling steht machtlos vor dem Chaos, das er heraufbeschworen und dessen er nicht mehr Herr zu werden vermag. Dementsprechend gliedert sich das Werk in zwei Teile. Der erste zeigt den Helden im erfolgreichen Streben; der Held ist ein Zauberer, der die anderen suggestiv unter seinen souveränen Willen zwingt. Der zweite zeigt den kläglichen Lehrling, der die Geister, die er gerufen, nicht mehr los wird. Die stetig steigende und steigernde Anordnung ist unverkennbar. Das erste Drittel zeigt ein behagliches Tempo, viel Gespräch und Beschreibung, viel Episodisches, das nur beiläufig zur Charakterzeichnung und psychologischen Motivation des Späteren herangezogen wird, das wenige Handlungsmäfsige ist scheinbar belanglos. Die Überlegenheit des Helden, der jeden der ihm gegenübertretenden auf dessen eigenstem Gebiet schlägt, äufsert sich zuerst auf harmlose Weise. Er besiegt die anderen im Singen, Zechen oder sonstwie. Dann aber ändert sich das Tempo des Vortrags. Die Handlungen und Motive werden bedeutungsvoller und schicksalsschwerer, ihr Aufeinanderfolgen wird rascher — die stofflich hochbetonten Stellen sind nicht mehr durch längere Pausen episodischen Berichts voneinander getrennt — bis sich zuletzt die wahnsinnigsten, entsetzlichsten, schaudervollsten Szenen in tollem Wirbel, in atemloser Hast hetzen und drängen. Schlag folgt auf Schlag, nunmehr durch kein retardierendes Moment gehemmt. Dieser rasende Aufstieg, der immer stärker beschwerte, immer wuchtigere Motive, immer brutalere Akzente in immer hetzenderem Tempo vor den Leser schleudert, dauert an bis zum Intensitätsgipfel, der Kreuzigungsszene, dem wirkungsübersteigertsten Höhepunkt dieser Affekt- und Reizsteigerung. Nach dieser Szene war ein Absturz unvermeidlich, es blieb dem Dichter förmlich nichts anderes übrig als banal zu werden. Er fühlt das und bricht kurz nach diesem Affekthöhepunkt ab.

Diese Steigerung ist ein technisches Moment, sie liegt in der Komposition, in der Gliederung der Elemente zu einem wirkungs-

Digitized by Google

vollsten Ganzen. Dabei kann eine formale und eine inhaltliche Seite hervorgehoben werden. Formal ist alles das, was zur Anordnung gehört, das Tempo, in dem sich die stimmungshochbetonten Motive folgen, die vorgenommene oder vermiedene Durchbrechung durch Beruhigendes, Retardierendes, durch Gespräch über Belanglosigkeiten, durch Schilderung usw. Inhaltlich ist die immer stärkere Gestaltung der Motive, das Schaffen höchstbetonter, affektvollster Spannungselemente.

III. Objektive Funktion der Steigerung [1].

Mehrmals wurde von Künstlern und Kunstkennern darauf hingewiesen, dafs gewisse Kunstarten zufolge der Eigenart ihres Materials und den daraus entspringenden Bedingungen ihrer Technik eine völlig genaue Wiedergabe des Naturvorbildes ausschliefsen, ein Hinausgehen über dieses notwendig machen. Betrachten wir daraufhin die bildenden Künste.

Schon Bernini hat in einem Brief betont, dafs sich der Porträtplastiker in ungünstiger Lage befinde. Es sei schwer, in dem einförmig weifsen Marmor Porträtähnlichkeit zu erzielen, denn auch die wirklichen, die lebendigen Gesichter verlören ihr charakteristisches Wesen und Aussehen, wenn man sie einheitlich weifs anstriche; man würde sie unter dieser Monochromierung nicht wiedererkennen, obschon die Gesichtszüge dieselben geblieben seien. Mit dieser einheitlichen Farbe seines Materials mufs aber der Porträtplastiker rechnen. Er ist daher gezwungen, an den Formen des nachgebildeten Gesichts steigernde Veränderungen vornehmen, um trotz der gleichmachenden einheitlichen Farbe einen wirklichkeitstreuen Eindruck zu erzielen. Er mufs einzelne Teile tiefer legen, andere schärfer herausarbeiten, Formzüge prägnanter machen, also formale Steigerungen vornehmen, um die natürliche Wirkung des porträtierten Antlitzes zu erreichen. Gäbe er nur die tatsächlichen Verhältnisse wieder, so würde sein Werk leer, nichtssagend, ausdruckslos und keineswegs naturgetreu erscheinen. Die Wirkungsform mufs also über die Seinsform hinaus gesteigert werden, um deren Eindruck zu erreichen. Damit ist noch nicht gesagt, dafs die Wirkung der so gestalteten Porträtbüste die der realen Wirklichkeit übertreffen müfste, sondern

[1] Die hier erörterten Steigerungsfälle könnten auch als technische Steigerungen in weiterem Sinn bezeichnet werden.

Digitized by Google

nur, dafs die Umsetzung einer Naturgegebenheit in künstlerisches Material gewisse objektive, formale Steigerungen vornehmen mufs, um gegenüber dem Natureindruck nicht völlig abzufallen.

Ähnliches finden wir bei Dessoir[1]: „Schon im Jahre 1849 zeigte Ruskin, dafs der Bildhauer nicht die Formen eines Dinges aus dem Stein herausholt, sondern die Wirkung dieses Dinges, und zwar deshalb, weil die im Marmor festgehaltene wahre Form einen ganz anderen als den natürlichen Eindruck hervorruft. Ein Standbild ist nicht ein versteinerter Mensch, eine Büste nicht eine ausgefüllte Totenmaske. Höhlung und Vorsprung im Kunstwerk brauchen keineswegs Wirklichkeiten darzustellen, sondern sind dazu da, um Licht und Schatten richtig zu verteilen. Daher finden sich an mustergültigen Erzeugnissen der antiken Skulptur die stärksten Abweichungen vom realen Vorbild: die unmögliche ‚Götterstirn' ist ein bekanntes Beispiel." Dergleichen hat aber nicht zuerst Ruskin betont.

Dafs die antiken Plastiken gewisse Veränderungen an Gesichts- und Körperteilen vornahmen, die zwar der Richtigkeit Gewalt antun, aber künstlerische Funktionen haben (z. B. Verstärkung der Wirkung von Bewegungsmotiven), hat auch der Anatom Wilhelm Henke[2] nachgewiesen.

Ähnliche Steigerungen ergeben sich mit zwingender Notwendigkeit auch für andere Künste. Auch der Maler, der eine Bewegungsreihe, ein sich ständig Weiterentwickelndes in ein Statisches, Koexistentes umsetzt, mufs den ihm zur Verfügung stehenden Augenblick nach Kräften ausnützen. Er mufs in ihm mehr zusammendrängen als in Wirklichkeit geschehen ist, geschieht und geschehen kann. Der einzelne Augenblick wird daher inhaltreicher, in ihm sind die Vorgänge mehrerer Augenblicke enthalten; was hier gegeben wird, ist gewissermafsen komprimierte Sukzession. Die Forderung der Wahl des fruchtbarsten Moments schliefst die Steigerung in sich. — Ferner mufs der Maler zufolge der Eigenart seiner Kunst, um den Assoziationskreis im Hörer möglichst zu verengen, die dargestellten Bewegungen besonders charakteristisch machen, mufs das Wesentliche schärfer herausarbeiten, also steigern.

Ludw. Volkmann[3] stellt einer Zeichnung des Bildhauers Artur Volkmann, die trabende Pferde darstellt („Campagnareiter"), die Momentphotographie eines trabenden Pferdes gegenüber. Die Steigerungen, die der Künstler hier vorgenommen hat, sind ganz offensichtlich. Er hat die weitest ausschreitende Beinstellung gewählt, weil hier die Energie der

[1] a. a. O. S. 401.

[2] Die Menschen des Michelangelo im Vergleich mit der Antike. Vortr. Rostock 1871.

[3] Naturprodukt und Kunstwerk[2], 1911.

Digitized by Google

Bewegung am deutlichsten zur Erscheinung kommt (fruchtbarster Moment) und gibt eine Stellung, wie sie in Wirklichkeit gar nicht möglich ist. Das Pferd auf der Photographie (es ist ebenfalls im Augenblick der weitesten Beinstellung festgehalten) wirft seine Beine viel weniger weit vor. Es erscheint daher dem Betrachter steif und unbeweglich. „Der Künstler hat eben nicht nur einen Moment gesehen, sondern die ganze Bewegung als solche erfafst und in seiner Vorstellung ein Bild der ineinander verschmelzenden verschiedenen Phasen derselben erzeugt."

Darum wird auch kein Künstler sich in der Darstellung schneller Bewegungen von der Photographie beeinflussen lassen dürfen, denn diese erschnappt immer nur einen Moment aus dem Naturzusammenhang; sie empfindet und erfafst die Natur nicht als Ganzes. Der Künstler, der Bewegungen darstellt, geht nicht nur über das objektive Bewegungsbild hinaus, dessen einzelne Teile die Photographie fixiert, sondern auch über unsere subjektiven Wahrnehmungen von Bewegungen, modifiziert durch die Eigentümlichkeit unserer Sinnesorgane. Diese subjektiv modifizierten Eindrücke bilden das für uns in Betracht kommende Naturästhetische.

Gleich zu Anfang seiner „Ästhetik" weist Dessoir darauf hin, dafs die im Leben genossene und die in der Kunst vorhandene Schönheit nicht identisch seien. Die künstlerische Nachbildung von Naturgegebenheiten verleiht diesen einen ganz neuen Charakter. Raumobjekte werden in der Malerei zu Flächengebilden, Seiendes verwandelt sich in der Dichtkunst in Sprachliches. Es besteht nicht nur objektive Verschiedenheit, sondern auch eine solche des subjektiven Eindrucks. Lebendige Schönheit wirkt viel stärker als die einer Marmorstatue. — Es ist daher eine wichtige Funktion der objektiven Steigerung, den Abfall, den eine bestimmte Gegebenheit durch Umsetzung in ein künstlerisches Medium erfährt, wobei gewisse Wirkungselemente der natürlichen Erscheinungsweise verloren gehen, wettzumachen, ebenso die Wirkungsminderung zu ersetzen, die sich durch Ausschaltung aus dem praktischen Lebenszusammenhang ergibt[1]. In diesem Sinn könnte man das Streben nach künstlerischer Steigerung als das Verlangen nach einem Wirkungsäquivalent für die mit der Umformung und Umsetzung unvermeidlich gegebene Leblosmachung und Eindrucksschwächung bezeichnen.

[1] Auch für den Ausfall der den Eindruck des Naturästhetischen unterstützenden Mitwirkung der niederen Sinne mufs das Kunstästhetische irgendwie entschädigen.

Digitized by Google

Der Physiker HELMHOLTZ hat in einem Vortrag über „Optisches in der Malerei" gezeigt, dafs ein Maler das Naturvorbild auch nicht annähernd treu nachahmen könne. Der Maler kann sein Bild in der Fläche nur so geben, als wäre es mit einem Auge gesehen. Er mufs also notwendig zu besonderen Hilfsmitteln greifen, um diesen Mangel auszugleichen. Andererseits kommen die Helligkeitsgrade gerade der Farben, die dem Maler zur Verfügung stehen, bei weitem nicht der Wirklichkeit gleich; er kann nur das gegenseitige Verhältnis der Farben, nicht ihre wirklichen Werte wiedergeben. Aus all dem ergibt sich die Folgerung, dafs ein Maler die Natur nicht einfach abschreiben könne, sondern sie umsetzen müsse. Dieser Prozefs der Umsetzung schliefst nun die Nötigung zu dem in sich, was wir objektive Steigerung nannten. — Ganz ähnlich wie der wissenschaftliche Theoretiker äufsert sich ein künstlerischer Praktiker über diesen Punkt. BÖCKLIN sagt in einem Gespräch über Farbengebung von der modernen Malerei. „Warum denn nur immer so ängstlich, so kraft- und saftlos? Da ist ja nirgends Farbe drin. Es ist ganz verkehrt, die Natur nachahmen zu wollen. Da zieht jeder Maler immer den Kürzeren. Wir können nicht mit der Natur konkurrieren, wir haben kein Sonnenlicht auf der Palette. Unsere Farbenskala... ist armselig klein im Vergleich zur Farbenskala der Natur.... Wir müssen die Farben beim Malen übersetzen und uns durch Kontraste ihre Wirkung sichern.... Wenn ein RUBENS oder VERONESE so farbig malten, so wufsten sie sehr wohl, dafs ihre Palette nicht ausreiche, die Farbenglut und Kraft der Natur wiederzugeben. Deshalb übersetzten sie die geschauten Farbentöne in die Kraftskala, die sie beherrschten"[1].

All das gilt natürlich nur für die dinglichen, die darstellenden Künste, d. h. solche, die Naturgegebenheiten nachbilden, nicht für die Stimmungskünste. Für die Dichtung, für die die Notwendigkeit der objektiven Steigerung in analoger Weise gilt, können wir eine Stelle aus der „Vorschule der Ästhetik" von JEAN PAUL anführen. Dort heifst es im § 3:

Die poetische Welt gestaltet die wirkliche Welt um und beherrscht sie. Mit der blofsen Abbildung der realen Vorlage ist nichts getan. In der Dichtung, auf der Bühne, darf sich der Schmerz nicht so einsilbig und arm äufsern wie im Leben. Die Dichtung erfordert gesteigerte Affektverwendung, verlangt dort sichtbaren Ausdruck, wo das Leben nur stummen Schmerz, schweigendes Verzweifeln bietet.

Deutlich ist die objektive Funktion[2] der Steigerung im Drama zu ersehen. Die Kunstform des Dramas, das die lückenlose Entwicklung eines konfliktvollen Geschehniskomplexes handelnd dar-

---

[1] Zitiert nach VOLKMANN.

[2] Vgl. ERMATINGER, Das dichter. Kunstwerk, S. 367, über die zeitliche Konzentration im Dienst der Erhöhung der inneren Dynamik des Geschehens.

Digitized by Google

stellen will, aber nur beschränkte Zeit und begrenzten Raum zur Verfügung hat, fordert in Anordnung des Raums, der Zeit, der Geschehnisse gewisse Veränderungen gegenüber dem Wirklichen, dem real Möglichen. Die fiktive Behandlung der Zeit im Drama führt zu Umsetzungserscheinungen, die oftmals Steigerung erzwingen. Die Steigerung liegt darin, dafs in der Realität eine gleiche Konzentration nicht möglich ist, ferner darin, dafs der zeitlich (wie übrigens auch der räumlich) enge Zusammenschlufs ein Weglassen des Akzidentiellen und eine Hervorhebung des Wesentlichen mit sich bringt, wodurch sich eine gewisse komprimiertere, erfülltere Wirkung ergibt.

Botengänge, Übermittlungen von Aufträgen, Erkundigungen usw. werden im Drama in unglaublich kurzer Zeit erledigt, Befehle in einer real unmöglich kurzen Zeitspanne vollzogen (GRABBE, Hermannsschlacht: Totpeitschung des Legionärs. Der Delinquent stirbt nach wenigen Streichen). Die Psychologie des Dramas konzentriert und vereinfacht aufs stärkste; leitendes Prinzip für sie ist ein Gesetz der psychischen Abkürzung, der Herstellung direkter Beziehungen, ohne dafs Zwischenvorstellungen angeführt werden (KREIBIG). Blofse Markierung der seelischen Entwicklung, blofse Andeutung des psychischen Verlaufs. Sinnesänderungen vollziehen sich im Handumdrehen. Der Dichter gibt nur das anstofserregende Element, das die Entwicklung bewirkende Ferment und gleich darauf das Resultat, ohne die Zwischenstufen, ohne die dazwischenliegenden seelischen Kämpfe, ohne das langsame Reifen des neuen Entschlusses zu zeigen. Als Beispiel nenne ich die Sinnesänderung des Helden in GRABBES „Herzog von Gothland". Der Herzog wird von Berdoa, der den Samen des Argwohns in seine Brust senkt, in ganz kurzer Zeit von der Wahrscheinlichkeit einer ungeheuerlichen Anschuldigung überzeugt, und zwar geht dieses Überzeugtwerden mit einer Direktheit und Ungehemmtheit vor sich, die uns psychologisch unmöglich dünkt. Dabei ist eben zu bedenken, dafs es sich hier nicht um wissenschaftliche Psychologie, sondern um die gesteigerte Psychologie eines Dramatikers handelt. Auch die Sinnesänderung des Feldherrn Rossan wird mit wenigen Worten herbeigeführt. Von SHAKESPEARE sei nur Richards III. Brautwerbung angeführt.

In allen diesen Fällen haben wir es mit seelischen Entwicklungen zu tun, die in der Realität, wenngleich sie dort durchaus das nämliche Resultat zeitigen könnten, weitaus länger brauchen würden und eine Reihe von Zwischenstufen aufwiesen. Diese Zwischenstadien sind der Psychologie des Dramatikers unwichtig. Er ignoriert sie und emanzipiert sich dadurch vom natürlichen Zeitverlauf. Das Recht, sich einer solchen gesteigerten Psychologie zu bedienen, darf dem Dichter nicht abgesprochen werden; seine Psychologie braucht mit der des wirklichen Lebens keineswegs übereinzustimmen. Eine gesteigerte Welt bedarf auch einer demgemäfs veränderten Psychologie (VOLKELT). Kürzungen, Zusammendrängungen,

Digitized by Google

Vereinfachung der psychologischen Entwicklung wird kein Dramatiker vermeiden können[1].

Das ist eine immanente Nötigung der dramatischen Kunstform (zeitliche Fiktion); der Epiker unterliegt ihr in weitaus geringerem Maſs.

Im vorhergehenden sind Fälle angeführt, in denen die Steigerung eine objektive, durch die betreffende Kunstform und ihre Mittel geforderte Funktion erfüllt, also nicht ausschlieſslich subjektiven psychischen Bedürfnissen des Dichters entspringt. Noch anderes gehört hierher. Im künstlerischen Schaffen sind einzelne Faktoren mitwirksam, die man als auſserindividuelle bezeichnen muſs. Hierher sind auſser den besprochenen Forderungen der Kunstform, des Materials und der Technik auch solche der Zeitsignatur zu zählen, des Kunstwollens und des Kulturstrebens einer zeitlich begrenzten oder national bestimmten Entwicklungsperiode. Zeitgeschmack, Mode gehören hierher. Auch die Forderung stilvollen Zusammenstimmens der einzelnen Teile erzwingt gelegentlich Progressionen, wo sie nicht durch subjektive Bedürfnisse gefordert erscheinen. Die subjektiven, aus psychischen Nötigungen des Schaffenden heraus sich ergebenden Funktionen der Steigerung sind bereits zur Genüge erörtert worden.

B. Belege und Beispiele.

I. Interpretation zweier typischer Beispiele.

Ich stelle die Interpretation einiger kennzeichnender Fälle voran: Anläſslich eines Besuches des Schlachtfeldes bei Leipzig notiert E. T. A. Hoffmann am 29. August 1813 einiges in sein Tagebuch[2]. Die erste Fassung seiner Eintragung lautet:

„. . . auf dem Schlacht Gefilde scheuſslicher Anblick — Leichen mit zerschmetterten Köpfen und Leibern. — Ein Russe war nicht schwer verwundet und rauchte sein Pfeifchen auf dem Boden liegend — wir gaben ihm Schnaps und Brod und er war ganz zufrieden.“ Dagegen heiſst es in der zweiten Fassung: „Schlachtfeld gesehn, entsetzlicher Anblick, zerschmetterte Köpfe — der lebende Russe, welcher leicht verwundet sein Pfeifchen rauchte und Schnaps trank —.“

---

[1] Vgl. Volkelt, Ästh. d. Trag., S. 445; Carrière, Die Poesie, S. 459f.

[2] E. T. A. Hoffmanns Tagebücher und literar. Entwürfe, hg. v. Hans v. Müller, Bd. I S. 217f.

Digitized by Google

Die Eindrücke, die dieses Tagebuch festhält, sollten später literarische Verwertung erfahren in der zur Veröffentlichung bestimmten Schrift (die aber Fragment blieb): „Drey verhängnifsvolle Monathe“[1]. Die Form des Tagebuchs ist beibehalten, nur der Stil des Ganzen erfährt eine gewisse künstlerische Gestaltung (Ausführung der allzu abrupten, interjektiven, einzelne Augenblicksimpressionen schlagwortartig festhaltenden ersten Notizen), da es auf Mitteilung berechnet ist. Dort lautet die analoge Stelle folgendermafsen (a. a. O. S. 305f.):

„Mir schien es, als bewege sich etwas im Grase in geringer Entfernung, ich theilte es meinem Begleiter dem Advokaten Conradi mit, wir gingen darauf zu, und siehe da ein Russe, dem beyde Füfse auf das jämmerlichste zerschossen waren, so dafs alles von geronnenem Blute klebte, safs ganz gemütlich aufrecht und zehrte von einem Stück Kommisbrodt. So lag der Mensch seit dem 26. Aug(ust) N. M. und war der starken Verwundung unerachtet frisch und munter. Er zeigte uns seine leere Feldflasche und Conradi eilte, sie mit Wasser zu füllen —.“

Ich interpretiere dieses Beispiel wegen der daraus zu gewinnenden bedeutsamen prinzipiellen Aufschlüsse etwas breiter.

Es ist offensichtlich, dafs sich hier bereits der dichterisch formende Geist betätigt hat, das sieht man schon aus der äufseren Gestalt. Es handelt sich hier, wie bereits bemerkt, um ein Übersetzen der rein monologischen Notizen in Mitteilung, um die Umgestaltung des aphoristischen Festhaltens einzelner Züge zu einer fortlaufenden, kausal orientierten Erzählung. Spannung wird durch Schilderung von Begleitumständen hineingebracht, das Zuständliche in Handlung, Bewegung, Entwicklung umgesetzt.

Aufserdem wurden mit dem Inhalt bedeutsame Veränderungen vorgenommen. Es heifst hier, dafs dem Russen beide Füfse aufs jämmerlichste zerschossen waren. Verdeutlichend und eindrucksverstärkend wird eine reale Konsequenz hinzugefügt: „. . . so dafs alles von geronnenem Blute klebte“. Die Verwundung wird ausdrücklich als starke bezeichnet, die im Tagebuch als leichte erwähnt wird.

Diese Unterschiede gegenüber dem Tagebuch sind evident. Den Grund dieser Änderungen haben wir im künstlerischen Motiv des Aussprachs-, Mitteilungs- und Formungsdranges zu sehen, im Nichtbegnügen mit einem Schlagwort, das zwar dem Autor jederzeit volle reproduktive Ergänzung und neuerliche assoziative Ver-

[1] Müller a. a. O. S. 295ff.

Digitized by Google

lebendigung des damaligen Eindrucks ermöglicht, aber einen Rezipierenden keinesfalls instand setzte, sich in die damalige Gemütslage des Dichters zu versetzen, das Erlebnis der Aufzeichnenden adäquat nachzuerleben. Die Gesamtstimmung HOFFMANNS zur Zeit der betreffenden Tagebuchaufzeichnungen war Entsetzen und Grausen über den erschütternden Anblick des Schlachtfeldes. Er notierte (a. a. O.): „Auf dem Schlacht Gefilde scheufslicher Anblick" . . . und in der zweiten Fassung „Schlachtfeld gesehn — entsetzlicher Anblick, zerschmetterte Köpfe. . . . Was ich so oft im Traume gesehn ist mir erfüllt worden — auf furchtbare Weise — Verstümmelte zerrissene Menschen!!" (Die Eindrucksstärke des Anblicks der Walstatt wird durch graphische Hervorhebung des Wortes Schlacht Gefilde betont.) In HOFFMANN ist der Eindruck so lebendig, dafs es keines weiteren Details bedarf. In der Darstellung „für seine Freunde" bringt er jedoch solche entsetzliche Einzelheiten an: die nackten Leichen, die in Massengräbern verscharrt werden, nähere Schilderungen der greulichen Verwundungen z. B. einem Russen ist die Hälfte des Kopfes weggerissen:

„Ein russ(ischer) Offizier, ein herrlicher schöner Jüngling hielt noch den Säbel über dem Kopfe geschwungen in der rechten Hand und war so zum Tode erstarrt. — Eine Kano(nen) Kugel hatte ihn gerade auf der Brust am linken Arm getroffen, diesen weggerissen und die Brust zerschmettert —."

In diese Erscheinung des Entsetzlichen, die im Betrachter niederdrückende Gefühle von der menschlichen Schwäche, von der Irrationalität der menschlichen Konstitution erwecken, von der Tragik des Menschen, der trotz aller moralischen Stärke physisch so leicht zu vernichten ist

vgl. S. 302: „Was ist das Leben! nicht das bischen glühend Eisen ertragen zu können, schwach ist die menschliche Natur",

in all dies Beklemmende tritt als lichtspendender Kontrast die menschliche Zähigkeit zunächst im animalisch-physischen Sinn. Auf diesen Kontrast kam es an; er mufste mit allen Mitteln herausgearbeitet werden. Um nun diesen positiven Kontrast möglichst klar hinzustellen, wendet der Dichter in der mehr künstlerisch geformten Darstellung der „Drey . . . Monathe" bedeutende Steigerungen an.

Steigerungen im einzelnen: der Russe ist (nach der Darstellung der „Drey Monathe") nicht leicht verwundet, sondern schwer und schmerzhaft (beide Füfse sind jämmerlich zerschossen, alles klebt

Digitized by Google

von Blut. Das sind anschaulichkeits-, eindrucks- und stimmungserhöhende Details, die Verwundung mufs als schmerzhaft und das Gesamtbefinden sehr schwächend gedacht werden). Gleichwohl liegt der Verwundete nicht wie der viel leichter Blessierte im Tagebuch, sondern er „sitzt ganz gemütlich aufrecht" und ist, obgleich er bereits den dritten Tag ohne Hilfe ist, der „starken Verwundung" (nochmalige Betonung) unerachtet frisch und munter. Es wird also die Zähigkeit des Lebens betont, diese Lebenskraft, die sich auch unter solchen Umständen zu behaupten vermag, — ein Zug, der auf dem an menschliche Schwäche und Vergänglichkeit nur allzu deutlich mahnenden Totenfeld auf Hoffmann tiefen Eindruck gemacht haben mufs. Gesamtsteigerung findet sich in der nach einer bestimmten Richtung gehenden Erhöhung des Ethos des Schaudervollen, das dem Totenfeld entsteigt, ferner im Ton der Schilderung. Es soll das Mitgefühl des Lesers erregt werden. Zu diesem Zweck werden ebenfalls Umformungen vorgenommen. Ein rauchender und schnapstrinkender Verwundeter scheint der Teilnahme nicht sehr bedürftig. Das Bedürfnis des Verletzten und die es erfüllende Hilfeleistung wird ins Notwendigere, Elementarere erhoben. Der Verwundete verlangt nach Wasser. Der Steigerung im Sinne der Gesamtwirkung dient auch das herbtragische Motiv des gefallenen jungen Offiziers.

Als hauptsächlichstes Mittel ist hier der Kontrast verwendet: z. B. zwischen Schönheit und Jugend des russischen Offiziers und seiner gräfslichen Todeswunde; zwischen der schweren Verwundung des russischen Soldaten und seiner Lebenszähigkeit. Wenn wir das Beispiel nach unseren Kategorien des systematischen Teils betrachten, so zeigt es sich als ein Fall inhaltlicher Steigerung, bei der die stoffliche und direkte Wirkung überwiegt. Höhere Steigerungszüge fehlen jedoch nicht: Steigerung im Sinne einer ästhetischen Kategorie, des Tragischen. Hinsichtlich des Objekts ist dieser Fall ein Beispiel für Steigerung eigener, direkter Erlebnisse. Psychisches Motiv war wohl in erster Linie das Bedürfnis nach Abreaktion, nach möglichst befreiender Aussprache.

Die letzte Fassung (in den „Drey Monathen") zeigt sich nicht als überwiegend verstandesmäfsige äufsere Formung, sondern als neuer gefühlsmäfsiger Kompositionsprozefs. Dem Dichter schwebt das starke Gefühlserlebnis vor, das in ihm damals beim Anblick des Schlachtfelds erregt worden war, und aus dieser starken, noch durchaus lebendigen Stimmung heraus schafft er diese kleine

Digitized by Google

Erzählung gewissermafsen aufs neue, aus der lebendigen Gesamtstimmung heraus, die es ihm erspart, sich treu an die Notizen des Tagebuchs anzuschliefsen. Bei dieser Neugestaltung hält er sich nicht an die Tatsachen, wie sie im Tagebuch noch verhältnismäfsig getreu, aber wahrscheinlich auch schon einigermafsen gesteigert festgehalten sind, sondern wie sie in seinem Innern leben. Aus seinem Innern fügt er in phantasiemäfsiger Umgestaltung neue Inhalts- und Gehaltsmomente hinzu und formt den Stoff in steigernder Weise, auch auf Erhöhung der Wirkung bedacht. Er möchte durch seine Erzählung im Leser dieselbe tiefaufwühlende Wirkung erzielen, wie sie ihm seinerzeit beim Anblick des realen Schlachtfeldes zuteil geworden war. Da mufs er nun steigern, denn an Eindruckskraft bleiben die Bedeutungsvorstellungen und Phantasieanschauungen, die er, der Dichter, vermitteln kann, denn doch hinter der Wirklichkeit zurück.

Wir sehen hier einen wesensechten dichterischen Prozefs vor uns, den wir in seinen Einzelheiten, seinen Mitteln, mit denen der Dichter vom Eindruck (Erlebnis) zum gestalteten, geformten Ausdruck gelangt, verfolgen können. Der Anblick des Schlachtfeldes und die damit verbundenen Eindrücke bilden den Gegenstand, das stoffliche Element. Diese äufseren Gegebenheiten werden dem Dichter zum Erlebnis, sie gewinnen so starken Gefühlswert, dafs sie nach Ausdruck verlangen. Die Befruchtung des Erlebnisses zum Keim kann schon aus den Tagebuchnotizen erkannt werden. Der Dichter versucht die wirre und verwirrende Juxtaposition der Eindrücke, die ihm das Schlachtfeld geboten hatte, in zwei Reihen zu ordnen: Das Totenfeld und der noch lebende Verwundete. Besonders deutlich ist diese Gegenüberstellung aus der zweiten Fassung zu erkennen. Ansätze der Befruchtung des inneren Erlebnisses zum Keim zeigen sich bereits in den Tagebuchaufzeichnungen; in der Schrift „Drey verhängnifsvolle Monathe!" ist deutlich das innere Wachstum und eine gewisse Formung, beides sich in einer Reihe von Umgestaltungen äufsernd, bemerkbar. Bestimmendes Prinzip aller Umgestaltungen ist die Steigerung.

Ein weiteres instruktives Beispiel, das eine ausführlichere Interpretation lohnend macht, ist Hebbels „Judith". Während es sich im vorigen Fall um eine Steigerung gegenüber eigenem Erleben handelt, finden wir hier eine solche gegenüber einer Quelle. Hier hat sich ein bedeutender Dichter eines oft behandelten Stoffes

Digitized by Google

bemächtigt; er hat es verstanden, diesem einen neuen seelischen Gehalt und dadurch eine eigenpersönliche Note zu geben. Die Umwandlungen, die sein Genie ihn vornehmen liefs, charakterisieren sich unserem Blick als eine Reihe von Steigerungen. Zunächst ist die bedeutsame Steigerung in der Fabelgestaltung und einzelnen Problemen auffallend. HEBBEL erkannte richtig, dafs der aus dem apokryphen Buch „Judith" stammende biblische Stoff nur eine unbedeutende Anekdote sei. Um ihn in seinem Sinne dichterisch, dramatisch und tragisch bedeutsam zu machen, bedurfte es einer ganz neuen Auffassung. Die Steigerung, die diese nicht sehr bedeutende Anekdote zu einer welthistorischen Auseinandersetzung zweier Weltanschauungen erhebt, ist HEBBELS Werk. Eine hochwichtige Einzelsteigerung, die im Dienst der Problemvertiefung vorgenommen wird, liegt im Hineinbringen des erotischen Motivs und dessen tragischer Auswertung. Es ist Judith zwar gelungen, ihr bedrohtes Volk vor Holofernes zu retten, aber nur um den Preis der Aufgabe ihres Selbst. Sie fühlt sich innerlich zerstört und vernichtet.

„Sie ist durch die Rettungstat nicht nur leiblich entehrt, sondern sie weifs auch, dafs sie von ihrer hohen, strengen Aufgabe durch Einmischung von Gelüsten, die aus der chaotischen geschlechtlichen Sphäre stammen, abgefallen ist. Sie konnte die Befreiungstat nur um den Preis ihrer Reinheit und ihrer Lebensgrundlagen vollbringen. Sie lebt mit dem furchtbaren Bewufstsein unerträglicher Verunreinigung ihrer Weiblichkeit weiter, wartend, ob sie sich von Holofernes schwanger fühlen werde."[1]

Für diesen Fall bedingt sie sich den Tod aus. In der biblischen Quelle und der bisherigen literarischen Gestaltung dieses Stoffes gibt es hier gar kein sexuelles Motiv, nur ein patriotisches. Der Bibel zufolge ist Judith keine Jungfrau, sondern Witwe. Auch kommt es dort nicht zu einem Liebesakt zwischen Holofernes und ihr. Bei HEBBEL ist Judith zwar auch Witwe, doch jungfräulich. Ihre Sonderstellung als Weib soll dadurch hervorgehoben werden. Zu diesem Zug, der bereits eine Steigerung bedeutet, gesellt sich ein interessanter Kontrast. Sie, die ihre jungfräuliche Reinheit bisher auf wunderbare Weise bewahrt hatte, wird nun schmählich entehrt; schmählich insofern, als sie selbst inmitten ihrer hohen Mission nach dieser Entehrung dunkel verlangt.

Hier sieht man Steigerung im Dienst einer ästhetischen Kategorie, des Tragischen. Die Judith der Bibel ist kein tragisches

[1] VOLKELT, Ästh. des Trag., S. 278f.

Digitized by Google

Problem. Sie steht am Schluſs unentehrt, triumphierend da, die Judith Hebbels, trotz des Gelingens ihres Vorhabens innerlich zerstört, zerbrochen, an sich selbst, an ihrer Berechtigung zu dieser hohen Mission verzweifelnd. Das sexuelle Motiv, eine Gestaltung „des zwischen den Geschlechtern anhängigen groſsen Prozesses" wird hier im Sinne des Niederdrückend-Tragischen gelöst. Hebbel wuſste, warum er hinsichtlich der Gestaltung des sexuellen Motivs von der Bibel abwich. Er sagt gelegentlich selbst, daſs er die Judith der Bibel nicht brauchen könne, denn diese sei Witwe. Judith selbst ist ein problematischer Charakter. In ihr sind antinomische (erotische und patriotische) Gefühle vorhanden, die sich im Augenblick der Entscheidung in widerstreitendem Sturm begegnen. Aber noch andere Konfliktsmomente sind da. In ihr bekämpfen sich die zwei immanenten Tendenzen des Weibtums: der Trieb nach Erhaltung der Reinheit und der gegensätzliche auf Mutterschaft gerichtete. Obwohl Judith nicht nur als Patriotin, sondern auch als überzeugte Monotheistin den Feind ihres Vaterlandes, den polytheistischen Despoten mit allen Kräften ihrer Seele haſst und verabscheut, verlangt sie, das Überweib, die Vertreterin gesteigerten Weibtums, doch nach dem Übermann Holofernes sexuell hin. Indem sie diesem Trieb genügt, befleckt sie ihre Mission, verletzt sie andere, höhere Forderungen. Hier findet sich eine der bei Hebbel beliebten Konfliktsteigerungen. Auch Holofernes erscheint durchaus gesteigert. In der Quelle ist er bloſs ein erfolgreicher und grausamer Feldherr, bei Hebbel ist er ein Übermensch, der eine Welt vernichten will und nichts auſser seinem Ich anerkennt. Die Überfülle von Kraft ist in einer Reihe von Einzelzügen dargestellt, die die Steigerung gelegentlich bis zum Gegenteil der erstrebten Wirkung treiben. Die Parodie hat sich denn auch dergleichen nicht entgehen lassen, manche Züge sind durch noch weitere Steigerung ins Komische gezerrt worden. Holofernes ist ein Repräsentant höchster Kraft, höchster Männlichkeit, einer höchsten Steigerung dessen, wodurch die Menschheit früherer Entwicklungsstufen ausgezeichnet ist[1]. Maſslose Egozentrizität, maſsloses Selbstbewuſstsein vereinigt sich mit maſsloser Macht und dämonischer Willenskraft. Er ist Übermensch und Übermann, in ihm ist das männliche Element zum höchsten Steigerungsgrad erhoben. In der Bibel ist Holofernes bloſs unter-

[1]) Vgl. Werner, Einl. zu Bd. I (1. Abtlg,) der Hebbel-Ausg. S. XX).

Digitized by Google

geordnetes, ausführendes Organ; bei HEBBEL ist er zwar ebenfalls Feldherr eines Königs, aber eigentlich ist er der oberste Herr. Sein König ist eine bloſse Puppe; er besitzt seine Macht nur durch Holofernes und nur solange es dieser will. Auch die Mission des Holofernes erscheint gesteigert. Es handelt sich nicht um eine Strafexpedition, sondern um ein gigantisches Unternehmen, um die Unterwerfung der Welt. Ausgesprochene Steigerung haben wir auch in dem Hineinbringen mystischer Elemente zu sehen, die im Hörer die Ahnung aufkommen lasse, daſs das höchste Weltwesen in den Kampf der Entwicklungsstadien nach seiner Weise zielvoll eingreife. Judiths jungfräuliche Reinheit wird in der Hochzeitsnacht auf wunderbare Weise bewahrt. Auch die Figur des alten Samuel trägt mystischen Hauch und mystisch ist das plötzliche Prophezeien des stummen, blinden Daniel. Die in der äuſseren Form enthaltenen Steigerungen tragen nicht mehr den Charakter des Vereinzelten, sondern den eines ausgesprochenen Steigerungsstils. Wir finden Kraſsheiten, Exzentrizitäten, sprachlich-formelle Hyperbolik, die der inhaltlichen entspricht (z. B. Holofernes freiwillig am Marterrost), überfüllte Diktion, leidenschaftlich überladene Prosa, die sich durch ein heroisches Element von dem immer etwas journalistenhaften Deutsch der gleichzeitigen jungdeutschen Dramen im Sinne des Gesteigerten unterscheidet.

Auch Übersteigerungen lassen sich feststellen. Vor allem in der Häufung der Konfliktmomente und -motive. Zur Erzeugung dramatisch-tragischer Wirkung würde der ausgebaute patriotisch-persönliche Konflikt genügen. Es ist aber noch ein erotischer Konflikt hinzugebracht, ferner ein religiöser und entwicklungshistorischer, insofern, als hinter den Einzelpersonen Ideen, Weltanschauungsweisen stehen.

Die Erhöhung der Gesamtproblematik ist offensichtlich. HEBBELS Absicht ist es, eine neue Gattung des Dramas zu schaffen, die ihrem Wesen nach die Eigenart des sozialen, historischen und philosophischen Dramas vereinigen sollte. Daraus ergibt sich wesentliche Vertiefung und menschheitliche Ausweitung jedes Problems. So auch hier. WERNER bemerkt dazu[1]:

„HEBBEL stellte die Anekdote dar als ein Bild . . . des ursprünglichen Kampfes, der sich innerhalb des Menschengeschlechts abspielen kann, des Kampfes zwischen den beiden Geschlechtern; so ergibt sich das Metaphy-

[1] a. a. O. S. XIV.

Digitized by Google

sische aus dem Leben, ohne dafs es hineingetragen zu werden brauchte. Nicht mehr die rohe grausige Tat des Einzelwesens steht vor uns wie im biblischen Buch, wir sollen ein notwendiges Resultat des Zusammenstofses zwischen den Geschlechtern erhalten."

Alle die im einzelnen besprochenen Steigerungen nimmt Hebbel vor, um einen grofsen historisch-philosophischen Stil zu gewinnen. Wir finden weiteste Perspektive nach vor- und rückwärts, steten Ausblick auf das grofse Ganze der weltgeschichtlichen Entwicklung. In der „Judith" handelt es sich um eine Auseinandersetzung zwischen den alten Kulturformen des Polytheismus und Despotismus mit dem Monotheismus und einer neueren Staatsauffassung. Holofernes ist der Exponent der zusammenbrechenden Weltanschauung.

Zusammenfassend können wir feststellen, dafs sich an diesem Beispiel verschiedene Arten der Steigerung aufzeigen lassen. Dem Objekt nach handelt es sich hier um Steigerung gegenüber einer Quelle. Die einzelnen inhaltlich und formell progressiven Züge schliefsen sich zu einem steigernden Stil zusammen. Steigerungen finden sich ferner in der Idee, der Gesamtproblematik und dem ästhetisch-kategoriellen Gehalt. — Auch bei diesem Beispiel können wir aussagen, dafs es zum grofsen Teil im Dienst der Selbstbefreiung stand. Die Judith ist ein Erstlingsdrama wie Schillers „Räuber". Lange zurückgehaltene Kraft ergiefst sich eruptiv, entgegenstehende Hemmungen gewaltsam überwindend. Es ist tatsächlich eine elementare Explosion zurückgedrängten persönlichen Lebens, die dann, produktiv werdend, nur zu leicht den Mafsstab der Wirklichkeit verliert, ihn überhaupt nicht anwendet.

II. Einzelbelege im Anschluß an den systematischen Teil.

Im vorhergehenden wurden zwei Beispiele von typischer Geltung behandelt, im folgenden sollen für die im systematischen Teil aufgestellten Kategorien einzelne Belege beigebracht werden.

1. Inhaltliche Steigerung.

Hierher gehören so viele der im folgenden zu besprechenden Fälle, dafs von einer speziellen Exemplifikation abgesehen werden kann.

2. Formale Steigerung.

Von den inhaltlichen sind die formalen Steigerungen zu sondern, die mit der Erhöhung des Gewichts der Motive,

Digitized by Google

der Herstellung höherer Erfülltheit im Bereich der Inhaltsmomente nichts zu tun haben, sondern sich in der wirkungsvollsten Behandlung der formalen Kunstmittel im engeren Sinn wirksam zeigen. Formale Steigerungen (für die Dichtkunst kommen hier die Gebiete des Sprachlich-Stilistischen[1] und Metrischen in Betracht) sind dort gegeben, wo eindrucksvollste Formulierung gegenüber anderen möglichen, aber minder wirkungsvollen Formulierungen vorgenommen wurden. Dafs der Dichter hinsichtlich seiner grammatisch-stilistischen Wirkungsmittel mit solchen Steigerungselementen arbeitet, wird allgemein anerkannt, wenn man von dem „gehobenen" Charakter der Dichtersprache redet. Dieses Gehobensein besteht in einer Erhöhung der gefühlsmäfsigen Wirkung gegenüber der Alltagssprache, besteht in einer gewissen zwingenden Wirkung, erzielt durch Vermeidung aller banalen, verwaschenen Alltagsworte, ferner durch Verwendung von Bildern, Klangfiguren, lautsymbolischen Elementen, hyperbolischen Begriffsfassungen zum Zweck erhöhter Phantasieanschaulichkeit und Stimmungswirkung. Eine dichterische Sprachgestaltung will in allen Fällen mehr bieten als die blofse Verständlichkeit der Alltagssprachmitteilung. Neben der berichtenden kommen die kundgebende und auslösende Funktion stärker zu ihrem Recht. Wenn wir das dichterische Hinausgehen über die reale Tatsächlichkeit, über das wirklich Vorhandene als inhaltliche Steigerung bezeichnen, so können wir in analoger Weise das Hinausgehen der dichterischen Sprachgestaltung über die im realen Alltag gebräuchliche als formale Steigerung im weitesten Sinn bezeichnen. Man kann eine Tatsachenreihe berichten, ohne dabei bis zur phantasieanschaulichen Wirkung zu gehen, ohne suggestiv, Einfühlung und Miterleben erzwingend zu wirken. Das letztere strebt nun die dichterische Sprachgestaltung an, blofse Verständlichkeit genügt ihr nicht, sie will mehr und um dieses Mehr zu erreichen, wendet sie bestimmte Mittel an, die mit Hinblick auf die Wirkung als formale Steigerungen zu bezeichnen sind, weil daneben andere, aber minder wirkungsvolle Möglichkeiten existieren. Über die dichtersprachliche Steigerung habe ich mich in der *ZAest* eingehend geäufsert und genügend Beispiele beigebracht, ich verweise hier, um unnötige Wiederholungen zu vermeiden, auf diesen Aufsatz.

[1] Einige Literatur bei O. Weise, Ästhetik der deutschen Sprache, Leipzig u. Berlin, [4]1915, S. 324.

Digitized by Google

Steigerungen im Bereich des Metrischen[1]. Das bis jetzt Gesagte ist allgemein anerkannt. Dafs in Häufungs- und Wiederholungsfiguren (Perissologie, Epizeuxis usw.), in Hyperbel und Klimax starke Steigerungselemente wirksam sind, leuchtet ohne weiteres ein. Fraglich ist jedoch, ob man von metrischen Steigerungsformen sprechen kann. Dazu ist zu bemerken: Die stilistischen und metrischen Formelemente stehen hinsichtlich ihrer Rolle für die dichterische Gestaltung nicht im Verhältnis völliger Analogie. Die Sprachform als solche, das grammatisch-stilistische Element an sich, ist nichts der dichterischen Sprachgestaltung allein Eigentümliches. Das Metrum hingegen, die versmäfsig rhythmische Bindung, gehört der Dichtung als ausschliefsliches Eigentum zu. Das Metrum ist von vornherein etwas Ideales und Ästhetisches, über das Praktisch-Alltägliche Hinausgehendes, über sie Erhebendes. Das ist schon daraus ersichtlich, dafs die versmäfsige Rhythmisierung schon an sich als Element der Stimmungshebung verwendet wird. Man denke an das Aufsteigen von der Prosa zum Vers, wenn sich das Ethos hebt, wie es sich bei Shakespeare, Wildgans (Dies irae, Liebe), Hasenclever (Sohn), Wedekind (Tod und Teufel) findet. Steigerung im Sinn der allgemeinen Stimmungserhöhung ist hier deutlich. Wir fragen nun weiter: Sind innerhalb des metrischen Bereichs, dieses apriori ästhetischen Gestaltungsverfahrens, dieser allgemeinen Erhebung ins Unalltägliche noch spezielle Steigerungen möglich? Wir dürfen diese Frage bejahen. Denn auch innerhalb des Metrischen handelt es sich um einen Komplex von verschiedenen Möglichkeiten mehr und minder wirkungsvoller Art. Im Bereich des Metrischen sind Steigerungselemente dort wirksam, wo der Dichter von mehreren Möglichkeiten metrischer Formung diejenige auswählt, die dem individuellen Charakter des konkreten Inhaltsmoments am besten entspricht. Eine solche liegt z. B. vor, wenn ein Dichter ein Tanzlied, das ursprünglich in einfachem Alternationsmetrum (Trochäen)

[1] Steigerungsformen der rhythmischen Wirkung führt Wundt in der Völkerpsych. III. Bd. (Die Kunst) S. 345f. an. Er nennt hier formale Elemente, die die Wirkung des rhythmischen Eindrucks in charakteristischer Weise verstärken. Solche formale Mittel sind: Satz und Wortwiederholungen (Refrain der Zauber-, Kult- und Arbeitslieder), Lautwiederholungen (Assonanz und Reim), Gedankenwiederholungen (z. B. Parallelismus membrorum). Das hat mit den Steigerungen im Metrischen, wie wir sie hier fassen, nichts zu tun.

Digitized by Google

abgefafst war, bei der Überarbeitung in vorwiegend daktylische Rhythmen bringt, um dem Charakter des Leichtbewegten, Hüpfenden, besser gerecht zu werden. GOETHES „Willkommen und Abschied" weist in seiner Bearbeitung für den Druck in der „Iris" mehrere metrische Verbesserungen auf, die man als Steigerungen ansprechen kann. So hiefs es ursprünglich „wie ein getürmter Riese". Die spätere Form bringt die glückliche Verbesserung „ein aufgetürmter Riese". ERMATINGER[1] bemerkt dazu richtig, dafs das „auf" einen kräftigeren Akzent als das „ein" trägt und dafs uns in der verbesserten Fassung der Rhythmus zwingt, gleichsam auf einer Stufenreihe („ein aufgetürmter Riese") zur Spitze des Turms zu steigen. Es wird also hier der metrische Akzent der auch satzrhythmisch höherwertigen Silbe verliehen und damit nicht nur eine metrische Verbesserung, sondern auch eine Steigerung des Stimmungsausdrucks, des Ethos dieser Versstelle erzielt; nebenbei bemerkt, auch eine Steigerung im Sinne der poetischen Sprache: der sprachlich ausgeführte Vergleich steckt mit seiner Vergleichspartikel noch halb in der Prosa, der metaphorisch abgekürzte Vergleich ist dichterisch höherwertig.

Metrische Steigerungen sind ferner dort deutlich festzustellen, wo eine hinsichtlich Verszahl und Versart genau bestimmte Gedichtform, die ursprünglich eingehalten werden sollte, zugunsten einer ganz individuellen, aber ungleich wirksameren Umbildung, verlassen wird. In der Umgestaltung des bestimmten formalen Schemas liegt die Steigerung; sie ist leicht zu erkennen, da wir an der Normalform eine sichere Vergleichsmöglichkeit besitzen.

Unter den Sonetten des GRYPHIUS[2] findet sich eines, — „die Hölle" betitelt — das die Sonettform (für GRYPHIUS kommt das Alexandrinersonett in Betracht) durchaus sprengt, mit der Normalform Umgestaltungen vornimmt, die zu einer völlig individuellen, höchstgesteigerten metrischen Form führen. Ich will dieses Sonett hier zitieren, da wir es in diesem Fall mit einem überzeugenden Beispiel zu tun haben:

Ach und Weh,
Mord, Zeter, Jammer, Angst, Kreuz, Marter, Würme, Plagen!

---

[1] Die deutsche Lyrik I S. 112f.

[2] Lyr. Gedichte von ANDREAS GRYPHIUS, hg. v. J. TITTMANN, Leipzig 1880 (= *Deutsche Dichter des XVII. Jhdts.*, hg. v. K. GOEDEKE u. J. TITTMANN 14).

Digitized by Google

Pech, Folter, Henker, Flamm, Stank, Geister, Kälte, Zagen!
Ach vergeh

Tief und Höh!
Meer, Hügel, Berge, Fels! Wer kan die Pein ertragen?
Schluck', Abgrund, ach schluck' ein, die nichts denn ewig klagen,
je und eh!

Schreckliche Geister der dunkelen Höhlen, ihr die ihr martert und Marter erduldet
Kan denn der ewigen Ewigkeit Feuer nimmermehr büfsen difs, was ihr verschuldet?
O grausam Angst! Stets Sterben sonder Sterben!

Difs ist die Flamme der grimmigen Rache, die der erhitzete Zorn angeblasen.
Hier ist der Fluch der unendlichen Strafen, hier ist das immerdar wachsende Rasen.
O Mensch, verdirb, um hier nicht zu verderben!

Unsere Interpretation dieses überaus interessanten Gedichtes kümmert sich nicht um Fragen inhaltlicher und stilistisch-formaler Art (z. B. die geballte Häufung entsetzlichster Vorstellungen, die für das Barock charakteristische Antithetik, die verstärkenden etymologischen Pleonasmen), sondern nur um Metrisch-Formales, obgleich dafür das Inhaltliche unerläfsliche Voraussetzung und Bedingung bildet. Da ist nun klar, dafs das metrische Schema des Alexandrinersonetts (14 sechsfüfsige Jamben mit dem charakteristischen Einschnitt) aufs stärkste umgebildet ist. Der erste und letzte Vers der beiden Quartette ist zu einem Kurzvers zusammengeschrumpft, um die hierin enthaltene schmerzlich-interjektive Äufserung einschneidender zu machen. Die vollen Verse der beiden Quartette können nicht mehr als jambisch gelten, da die Senkungen mit ethisch und emphatisch überakzentuierten Wörtern beschwert sind und an wichtigen Thesisstellen affekthöchstbetonte Einsilbler stehen, die stärksten Satzakzent tragen. Gryphius verletzt hier die von Opitz so streng geforderte reine Alternation durch die übermäfsige Beschwerung der Senkungen, die dem Vers den Charakter des jambischen Alexandriners fast ganz nimmt. Das rhythmisch-musikalische Element ist hier zugunsten des Sinns aufs stärkste verletzt, doch kann nicht geleugnet werden, dafs dadurch eine wesentliche Erhöhung der Wirkung, der Eindrucksmöglichkeit erzielt wurde, mit der wohl auch eine entsprechende Steigerung der Ausdrucksmöglichkeit korrespondierte.

Digitized by Google

Besonders deutlich ist die steigernde Umgestaltung der normalen Sonettform in den Terzetten. Deren erste Verse enthalten ein daherstürmendes, hetzendes daktylisches Versmafs; der inhaltlichen Geballtheit und materialen Erfülltheit entspricht die Länge der Verszeile (je zwei vierfüfsige katalektische daktylische Halbverse, durch Zäsuren getrennt). Am Schlufs jedes Terzettes diese klagende Reflexion in fünffüfsigen jambischen Versen, schwer und wuchtig dahinfliefsend wegen der häufigen Molossen. (Die Quantität ist auch im Deutschen für den Vers nicht gleichgültig, zumindest nicht für Charakter- und Stimmungswert[1].) Die Normalform des Alexandrinersonetts im Vergleich mit der sich die Steigerung exakt feststellen läfst, genügt dem Dichter nicht, er schafft sich eine individuelle, höchstgesteigerte metrische Form. Die formale und inhaltliche Überdynamik dieses Gedichts ist charakteristisch für das ständige Fortissimo des Barock.

Interessante metrische Steigerungen, die zumeist mehr sind, als Verbesserungen, da bereits in der ersten Version völlig Einwandfreies stand, weist MANHEIMER[2] für die lyrischen Dichtungen von GRYPHIUS nach.

Leere Flickworte oder minder bedeutsame Worte, die an metrisch betonter Stelle stehen, werden später durch stimmungs- und bedeutungsbetonte Worte ersetzt. In späteren Fassungen werden ferner wirkungsvolle Alliterationen hergestellt, die der metrischen Akzentuierung zu Hilfe kommen, z. B.:

ursprüngliche Fassung:	Überarbeitung:
ohn alles Recht	ohn **R**ed und **R**echt
mit Band und Hohn	mit **H**afs und **H**ohn
Weltgebäu	**W**erk der **W**elt

MANHEIMER betont[3], das GRYPHIUS bei der Umarbeitung seiner Gedichte effektvoll zu steigern und soviel Temperament in seine Verse zu bringen sucht, als der Alexandriner nur irgend zuliefs. Diese Steigerung wird nicht nur durch stilistische Mittel bewirkt (Einführung von Superlativen, superlativischen Epithetis, rhetorischen Fragen, Apostrophen, Ausrufen), sondern auch durch Metrisches.

Es kann nicht der Ehrgeiz dieses kurzen Abschnittes sein, eingehende metrische Untersuchungen anzustellen und eine systematische Betrachtung aller möglichen durch metrische Elemente bewirkten Steigerungen zu geben. Das bisher Vorgebrachte kann

[1] Vgl. MINOR, Neuhochdeutsche Metrik[2], Strafsburg 1902, S. 62.
[2] a. a. O. S. 24f.
[3] a. a. O. S. 97.

Digitized by Google

zur Exemplifikation genügen. Anschliefsend daran möchte ich kurz ein interessantes Problem behandeln, das mir zum Teil auch hierher zu gehören scheint, das der versetzten Betonung Ich will dabei nicht mifsverstanden werden. Keineswegs bin ich der Ansicht, dafs die „versetzte Betonung" an sich, in allen Fällen, als metrisches Steigerungselement anzusehen ist, doch glaube ich, dafs dieses metrische Moment in gewissen Fällen formal-progressiven Charakter haben kann, insofern es gelegentlich als eindrucks-erhöhendes Mittel verwendet wird.

Es handelt sich bei der versetzten Betonung um eine gewisse Antinomie zwischen dem metrischen (Vers-) und dem logischen (Wort-) Akzent. Metrischer, grammatisch-logischer und ethischer Akzent stimmen hier nicht zu der die allgemeine Regel bildenden Harmonie zusammen. Minor[1] kennzeichnet als erstrebenswerten Fall diejenige versmäfsige Gestaltung, bei der die stärkeren Akzente Träger des Versrhythmus sind. Über Fehlerhaftigkeit oder Berechtigung der versetzten Betonung haben wir hier nicht zu sprechen. Für uns handelt es sich nur um folgendes: haben wir es hier mit einem erstrebten Formungsresultat, einem künstlerischen Wirkungsmittel oder mit einem Unbeabsichtigten, völlig Zufälligen, durch äufsere Umstände (etwa geringes metrisches Können) Veranlafsten zu tun? Minor hat mit Recht bemerkt, dafs die beständige Übereinstimmung von Wort- und Versakzent, die Gleichförmigkeit eines stets korrekten Rhythmus leicht Monotonie zur Folge haben kann. Auch hier macht sich das Bedürfnis nach gewisser Freiheit und Abwechslung geltend. Man vermeidet daher die ständige Übereinstimmung von Wort und Versakzent. Damit ist bereits auf künstlerische Absicht Bezug genommen. Der Antagonismus zweier Komponenten, deren Übereinstimmung man in der Regel herzustellen sucht, kann als besonderes Kunstmittel verwendet werden. Damit ist die Voraussetzung gegeben, dafs es zu ausgesprochenen Steigerungszwecken gebraucht werden kann. Es finden sich solche Fälle, in denen der Dichter aus höheren künstlerischen Absichten den normalen Rhythmus verletzt, keineswegs selten. Als Beispiel führt Minor an:

> Zwar die gewaltge Brust und der Titanen
> Kraftvolles Mark war seiner Söhn und Enkel . . .

Es unterliegt für ihn keinem Zweifel, dafs eine solche Versetzung des Versakzents sowohl von den Dichtern als auch den Vortragenden mit Bewufstsein und Absicht vorgenommen wird. Goethe und Schiller lieben starkbetonte Silben am Anfang jambischer Verse. Doch mufs in solchen Fällen die Abweichung durch einen zureichenden Grund (höhere Eindrucksmöglichkeit) motiviert sein, wenn man der Stelle den Charakter des künstlerisch Erlaubten zusprechen soll.

Saran[2] hat die Aufstellungen Minors in vieler Beziehung ergänzt

[1] a. a. O. S. 112.

[2] Deutsche Verslehre, München 1907, S. 207f.

Digitized by Google

und weitergebildet. Nach seiner Ansicht ist ein direkter, ausdrücklicher Widerspruch zwischen Wort- (Satz-) und Versakzent künstlerisch nicht möglich, er hat als beseitigenswerter Fehler zu gelten. Es darf sich nur um scheinbare Widersprüche handeln, d. h. um solche, die im Sinne einer erhöhten künstlerischen Wirkung auflösbar sind. Einige Beispiele aus Wallenstein:

1178f: Nein, Herr! Seitdem es mir so schlecht bekam . . . . . .
. . . . . .
1172f: Was? Aufgeopfert wurd' ich ihren Klagen
Abgesetzt wurd' ich.
2258: Spitzbuben selbst, die uns zu Schelmen machen.

Sprachworte und Sprachsilben haben keine unveränderliche feste Schwere, sondern nehmen je nach Absicht und Sinn des Satzes verschiedene Stufen der Schwereskala ein, schon im reinen Akzent der affektlosen sachlichen Rede. Dazu kommt noch, daſs das Ethos der betreffenden Stellen den Akzent in stärkster Weise beeinflufst und Verhältnisse schafft, die von den normalen des reinen Akzents sehr abweichen. Im Ethos, das hier den emphatischen Akzent mit dem metrischen konkurrieren läſst, liegt die Auflösung dieser Stellen.

Ähnlich bei jenem bekannten Hexameter aus Schillers „Spaziergang":

„Freiheit ruft die Vernunft, Freiheit die wilde Begierde."

Der Zwiespalt zwischen logischem, grammatischem und emphatischem Akzent einerseits und dem metrischen andererseits nähert die daraus sich ergebende Versmelodie dem wilden Freiheitsgeschrei an.

Diese Beispiele lassen Saran zur Folgerung kommen, daſs an den Stellen, wo sich bei guten Dichtern Widersprüche zwischen Wort- und Versakzent finden, ein ganz bestimmtes Ethos verlangt wird. Liegt im Ethos der Stelle kein Grund zu versetzter Betonung, so ist diese vom Dichter verkehrt und fehlerhaft verwendet. Die dem Gefühl nicht plausibel gemachten Widersprüche wirken dann peinigend.

Die versetzte Betonung ist also ein Kunstmittel, um innerhalb der nivellierenden Alternationsmetren gelegentlich (in individuellen Fällen) emphatische, natürlich-rhythmische Akzente hineinzubringen. Es handelt sich in solchen Fällen, wenn sie berechtigt sind, um das Bestreben, den konkreten Forderungen der individuellen Stimmung der betreffenden Stellen Rechnung zu tragen gegenüber dem unindividuellen Metrum. Ersetzung des eigentlichen Metrums der einmal gewählten Versart durch einen uneigentlichen Rhythmus.

Erstrebtes Ziel ist in all diesen Fällen erhöhte Eindringlichkeit, gesteigerte Phantasieanschaulichkeit. Man wird hier die Wirksamkeit des Steigerungsprinzips nicht verkennen, die wir namentlich dort sehen, wo der Dichter statt der naheliegenden Normalmöglichkeit eine ungewöhnliche, vom Normalen abweichende Möglichkeit wählt, um den Ausdrucks- und Eindruckswert zu erhöhen.

Im Sinne dieser Normalmöglichkeit wäre es gewesen, wenn Schiller, um dem Jambus treu zu bleiben, im Vers 1173 die Wortstellung nicht

Digitized by Google

invertiert, sondern das pronominale Subjekt an die Spitze gestellt hätte („ich wurde abgesetzt"). Die invertierte Wortstellung jedoch, die SCHILLER wählt, ist wirkungsvoller, denn die Sprache, namentlich die emphatisch gesteigerte, hat die Neigung, Worte mit starkem Satz- und ethischem Akzent an den Anfang zu bringen. Die sich dadurch ergebende metrische Komplikation unterstützt die Wirkung. Wichtig für uns ist, ob in solchen Fällen die Rhythmussymbolik, die durch metrische Akzentuierung das durch die logisch-inhaltliche Bezeichnung nicht genügend ausgedrückte Ethos der Stelle fühlbarer macht, im Sinne eines Kunstmittels verwendet wurde, d. h. als ein vom Künstler Angestrebtes, das sich gleichwohl gleichsam mit intuitiver Notwendigkeit einstellen kann. Hier sei nochmals betont, daſs sich künstlerische Absicht (*τέλος*) und Bewuſstheit keineswegs zu decken brauchen. Als absichtsvoll und teleologisch muſs das gewertet werden, was die künstlerische Wirkung erhöht; daſs es sich bewuſst ergeben hat, ist nicht nötig. Man kann also sagen: metrisch-formale Steigerung liegt hinsichtlich der versetzten Betonung dort vor, wo sie im obigen Sinn teleologisch angewendet ist. Wenn sich dagegen Betonungsversetzungen finden, die nicht aus dem Ethos der Stelle zu erklären sind, diesem vielleicht sogar widersprechen, dann haben wir es nicht mit Steigerungen, sondern mit formalen Fehlern zu tun, die sich meist aus sehr äuſserlichen Gründen erklären lassen. In solchen Fällen ist die Herstellung des Normaltypus das Bessere. Die wirkungserhöhende Funktion der versetzten Betonung wird namentlich dort deutlich, wo sie zur Individualisierung eines gleichmäſsigen metrischen Schemas verwendet wird, z. B. um einen hüpfenden Tanzrhythmus, der zum Inhalt der ersten Strophe eines Gedichtes gut paſst, dort zu hemmen und zu verlangsamen, wo sich das geänderte Ethos einer anderen Strophe mit ihm nicht mehr verträgt. In solchen Fällen schafft erst die versetzte Betonung die Möglichkeit eines adäquaten Zusammenstimmens von Form und Inhalt.

3. Ansatzpunkte und Verfahrensweisen der Steigerung.

1. Additive, quantitative und dynamische Steigerung. Die Freude am Bedeutungsvoll- und Kraftvoll-Gegenständlichen, an starkem erfülltem Leben ist ganz elementar. Um sie nur möglichst oft genieſsen zu können, kommt es namentlich in Dichtungen primitiver Art zu „Steigerungen über das Beobachtete hinaus". Entdeckte Einzelqualitäten werden über das wahrgenommene und überlieferte Maſs hinausgehoben.

So entstehen Riesen und Zwerge, unverwundbar machende Rüstungen, Gürtel mit Zwölfmännerkraft, Schwerter, denen nichts widersteht. Das Volksepos freut sich an der Körperkraft, Tapferkeit seines Helden und häuft daher die Gelegenheiten, ihn diese Eigenschaften betätigen zu lassen. Die Recken HOMERS und des Nibelungenlieds töten Scharen von Feinden; der junge Held in „Alpharts Tod" metzelt ein ganzes Heer nieder, bevor ihn sein Geschick ereilt.

Digitized by Google

2. Das für die Steigerung so wichtige Kunstmittel der Wiederholung braucht nicht besonders belegt zu werden, da im Verlauf der Arbeit genügend Beispiele beigebracht werden und diese Verfahrensweise auch von anderer Seite genügend besprochen worden ist. Wiederholung und Kontrastierung galten ja seit jeher als die beiden Verfahrensweisen der Steigerung.

3. Häufung und Hinzufügung. Bei Neubearbeitungen von Volksbüchern, populären Reisebeschreibungen usw. bringt der Bearbeiter in der Regel eine Menge von Zügen an, die in seiner Quelle nicht vorhanden sind. Belege, Einzelzüge wirkungsvoller Art, Schilderungen, Abenteuer werden gehäuft.

Beispiele: die Umgestaltung des Faustbuchs durch G. R. Widmann, die ständige Vermehrung des Seltsamen im Presbyterbrief durch die zahlreichen Interpolationen, die Häufung der Abenteuer des Helden in den zahlreichen volkstümlichen Epen des Amelungensagenkreises.

Die Wirkung, die hier angestrebt wird, ist vorwiegend stofflich. Hierbei handelt es sich zunächst um die Häufung analoger und die Einführung neuer Bestandteile, nicht um eine quantitative, intensive Höherstellung von bereits vorhandenen Zügen.

Für die Einführung eines wirkungsvollen neuen Zugs kann Strindbergs „Paria" als Beleg dienen. Dieser Einakter, der stofflich auf Hanssons Novelle „Ein Gezeichneter" zurückgeht, enthält gegenüber seiner Quelle ein neues wesentliches Inhaltsmoment. Es erscheint nämlich nicht nur der Entomologe Herr Y. als Träger einer Schuld, sondern auch sein Gegenspieler. Dieser hinzugefügte neue Zug macht es Strindberg möglich, der Charakterdarlegung des Y. wesentlich neue Seiten abzugewinnen und dadurch die dramatische Wirkung zu erhöhen. Auch G. Hauptmanns „Winterballade" (stoffliche Quelle ist die Novelle „Herrn Arnes Schatz" von Selma Lagerlöf) kann hier angeführt werden.

4. Kombination, Komposition, Veränderung. Hier handelt es sich darum, dafs einzelne Züge, die bereits in der Quelle vorhanden sind, wirkungsvoll, d. h. progressiv verändert, miteinander verbunden werden oder sich zwei Quellen durchdringen (Verschmelzung), wodurch gewisse Züge aufs wirksamste zusammengebracht werden. Ch. Bühler scheidet die Erfindung in eine steigernde und eine kombinierende, stellt also Steigerung und Kombination einander gegenüber. Meiner Ansicht nach ist die Steigerung ein übergeordnetes Prinzip, das sich auch in der Kombination äufsern kann. Ein Gegensatz zur kombinatorischen Steigerung ist die additive Steigerung.

Digitized by Google

Ein Beispiel für eine progressive Kombination, die Verschmelzung mehrerer Motive, gibt uns die Gestaltung der Tannhäusersage, wie sie sich bei WAGNER findet. Hier ist die Tannhäusersage mit Motiven des Sängerkriegs verschmolzen und dadurch die dramatische Wirkungsfülle erhöht. In O. LUDWIGS „Makkabäern" findet sich eine Verbindung des Makkabäermotivs mit dem Motiv der sieben Märtyrerjünglinge.

Ein gutes Beispiel für eine kombinatorische Steigerung, die auch als „Unterschiebung" erscheinen kann, findet sich in J. REICKES[1] Aufsatz „Das Dichten in psycholog. Betrachtung". Einem Dichter ergibt sich aus einer Kahnfahrt, die er mit fremden Menschen machte, in deren Mitte er an die ferne Geliebte denken mufste, folgende neue poetisch fruchtbarere Vorstellung: „Mein Lieb, wir schwammen zusammen traulich in leichtem Kahn". Aus dem Zusammen der Vorstellungen (Wasserfahrt + Ich) und (Ich + Geliebte) entsteht die neue Einheit (Wasserfahrt + Ich + Geliebte). Dieser Komplex ist der wirkungsvollere.

Ein höchst interessantes Beispiel von Motivenkombinatorik, der Durchdringung und Verschmelzung verschiedener stofflicher Tatsachen zu einem einheitlichen höherwirksamen Ganzen, zeigt die Entstehung von GRILLPARZERS „Ahnfrau". Er berichtet darüber in seiner Selbstbiographie[2], dafs er eine Räubergeschichte gelesen habe, in der es sich unter anderem auch um die interessante Gefangennahme eines Räubers (Louis Mandrin) handelte. Ferner hatte er ein Volksmärchen gelesen, „wo die letzte Enkelin eines alten Geschlechts vermöge ihrer Ähnlichkeit mit der als Gespenst umherwandelnden Urgrofsmutter zu den schauerlichsten Verwechslungen Anlafs gibt.... Beide Eindrücke lagen längere Zeit nebeneinander in meinem Kopfe, beide in dieser Isolierung unbrauchbar. Im Verfolg des ersten wäre mir nie eingefallen, einen gemeinen Dieb und Räuber zum Helden eines Dramas zu machen; beim zweiten fehlte der gespensterhaften Spannung der sonstige menschliche Inhalt. Einmal des Morgens, im Bette liegend, begegnen sich beide Gedanken und ergänzen sich wechselseitig. Der Räuber fand sich durch das Verhängnis über der Urmutter eines Geschlechtes, dem auch er angehören mufste, geadelt; die Gespenstergeschichte bekam einen Inhalt." Suchen wir nun alle Bestandteile und Bestimmungsstücke festzustellen, deren Vereinigung den stofflichen Komplex der Ahnfrau bildete.

I. Die allgemeine Stimmung, die dieses Stück erfüllt: sie war durch GRILLPARZERS Bekanntschaft mit Ritterstücken SCHIKANEDERS, HUBERS, HENSLERS, mit TIECK und dem Schicksalsdrama und wohl auch durch seine eigenen Eindrücke, die er auf alten tschechischen Schlössern gewonnen hatte, vorbereitet.

II. Quellen für die Handlung: 1. ein romanhafter Bericht von

[1] *ZAest.* 10 S. 290ff.

[2] GRILLPARZERS Werke, hg. v. ST. HOCK XIV S. 5ff.

Digitized by Google

den Schicksalen des Räubers; 2. das, was GRILLPARZER irrtümlich als Volksmärchen bezeichnet, nämlich der nach dem Schauerroman „Ambrosio or the monk" von LEWIS angefertigte Schundroman „Die blutende Gestalt mit Dolch und Lampe oder die Beschwöhrung im Schlosse Stern bei Prag".

III. Sonstige literarische Einflüsse: z. B. durch CALDERONS „Andacht zum Kreuz".

An diesem Beispiel wird mit grofser Deutlichkeit ersichtlich, wie sich aus dem Schatz von Vorstellungen, eigenen und indirekten (literarischen) Erlebnissen einzelne Züge herausheben und miteinander vereinigen können, dergestalt, dafs das Endprodukt dieser Vereinigung an Wirkungsfülle jeden anderen der zu seinem Zustandekommen beitragenden literarischen Erlebniskomplexe übertrifft.

5. Zentralisation, Einheitsbildung. Von dieser Verfahrensweise der Progression wird im folgenden bei Besprechung der Steigerung als Entwicklungsprinzip noch ausführlich zu sprechen sein.

6. Kontrast, Antithetik. Die Kontrastgestaltung als dichterisches Schaffensprinzip bespricht R. LEHMANN[1]. Psychologische Tatsache ist es, dafs jede Empfindung intensiver und deutlicher wird, wenn ihr eine entgegengesetzte, aber der gleichen Kategorie angehörige, folgt. Der Kontrast ist ein Mittel zur stärkeren Hervorhebung des Dargestellten. Die Wirksamkeit dieses Mittels zur Intensivierung des Eindrucks ist früh erkannt worden. Auch künstlerisch tiefstehende Perioden bedienen sich seiner, und zwar in einer charakteristischen derben, stofflichen Art, im Sinn einer groben Schwarzweifstechnik. Abgefeimten Bösewichtern treten schneeweifse Tugendbolde gegenüber. Die besten Belege liefert die Technik des Trivialromans vom 17.—19. Jahrhundert. — Deutlich im Dienst der Steigerung steht dieses Stilmittel dort, wo in einem Dichtwerk eine Kontrastwirkung angebracht wird, ohne dafs die Quelle, auf die zurückgegangen wird, einen Ansatzpunkt dafür böte.

Als Beispiel sei der „Fliegende Holländer" WAGNERS angeführt. Für die Figur Eriks, die einen Kontrast zum Holländer bildet, findet sich in der Quelle (HEINES „Reisebilder aus Norderney" 1826) kein Ansatzpunkt. Künstlerische Absicht WAGNERS ist dabei, durch die Einführung dieser Figur, Sentas Verzicht auf ein zufriedenes, stillglückliches Leben an der Seite eines liebenden Gatten hervorzuheben, ihren heroischen Opfermut

[1] a. a. O. S. 110f. Auch KÜLPE (a. a. O. S. 157) nennt den Kontrast ein Hauptmittel, um die Eigenart eines bestimmten Eindrucks zu steigern.

Digitized by Google

bedeutungsvoller zu machen. — Um in SCHILLERS „Tell" den Helden und seine Tat zu heben, wird die Figur Parricidas kontrastierend verwendet. „Der berechtigten Vernichtung eines landes- und freiheitsfeindlichen Elementes" wird der verbrecherische politische Mord aus Motiven persönlichen Ehrgeizes gegenübergestellt. Hierher gehört auch die als komisches Prinzip verwendete Kontrastierung, wie sie sich bei E. T. A. HOFFMANN und HEINE findet.

In allen diesen Fällen wird über die additiv juxtaponierende Steigerung hinausgegangen, da die einzelnen Glieder nicht einfach aneinander gereiht, sondern mit Rücksicht auf eine bestimmte Wechselwirkung ausgewählt sind.

7. Auch die Konkretisierung wird gelegentlich als Mittel im Dienst der Steigerung dienen können.

Deutlich progressiven Charakter trägt eine konkretisierende Umarbeitung, die M. GREIF mit seinem Gedicht „Liebesnacht" vorgenommen hat. An Stelle des sinnenfälligen „noch streut der Mond sein Licht" stand früher das schwächere „scheint". Aus „es zieht die Seele der Leiden" wird das Sinnenfälligere „es ziehen und wandeln die Leiden"[1].

Die Möglichkeiten der konkretisierenden Steigerung sind jedoch keineswegs auf den formalen Bereich des Stilistischen beschränkt. Beispiele liefern die volksläufigen Pestsagen, wo das Ausbrechen der Seuche auf ganz bestimmte Ursachen zurückgeführt wird.

8. Herstellung von Spannung. Namentlich die Unterhaltungsliteratur arbeitet regelmäfsig in dem Sinne, dafs sie den oft sehr skrupellos verwendeten Stoff der jeweilig vorliegenden Quellen ihrem Publikum wohlgefälliger macht durch Hineinbringen von Spannungselementen, von denen die Vorlage nichts weifs. Das ist eine ausgesprochene Steigerung.

Die Effekttheatralikerin BIRCH-PFEIFFER kann hierfür Beispiele liefern. Auch A. v. ZIGLER bringt in die Handlung seiner „Asiatischen Banise" dadurch neue Spannungselemente hinein, dafs er Gegenspieler (Balacin) einführt, von denen die Quelle nichts weifs.

9. Motivierung. Das grofse Tatsachenreservoir der Geschichte und des täglichen Lebens liefert eine Fülle von Geschehnissen und Begebenheiten, deren Ursachen und kausale Zusammenhänge nicht klar sind oder aus irgendwelchen Gründen nicht überliefert wurden. Die Tatsachen stehen als solche fertig

[1] Vgl. O. KATANN, Werk und Wertung (Literarisch-ästhetische Arbeiten, Wien, Innsbruck, München 1918, S. 227).

Digitized by Google

da, ohne entsprechendes kausales Vorher, ohne motivierte Vermittlung (d. h. ohne dafs dergleichen einsichtig wäre). Der Dichter der danach streben mufs, in seinem Mikrokosmus nur Sinnvolles, kausal Bedingtes, zureichend Begründetes zu geben, wird daher oftmals zu motivieren haben, wo ihm Geschichte und Leben solche fertige Tatsachen überliefern, deren Bedingungen er nicht kennt, deren Werden sich seiner Kenntnis entzieht. Er wird also Voraussetzungen und Gründe hinzuzufügen haben, und zwar wird das oft nur mit Hilfe seiner freien Erfindung möglich sein. Dabei sind zwei Fälle zu unterscheiden:

a) äußere sachliche Motivierung: Herstellung eines lückenlosen Zusammenhangs der äufseren Ereignisse;

b) psychologische (innere) Motivierung: Begründung der Ereignisse aus dem Charakter der Handelnden.

Diese Scheidung ist nur theoretisch durchführbar; tatsächlich werden sich diese beiden Gesichtspunkte immer vereinigen. Nur Zeiten primitiver literarischer Kultur werden sich mit dem ersten begnügen.

Der Dichter geht in den Fällen, wo er solche Motivationen vornimmt, zumeist über die Wirklichkeit hinaus. Entweder über die Wirklichkeit, wie sie ihm durch Überlieferung oder historischen Bericht sich darstellt (Steigerung gegenüber einer historischen Quelle) oder unter Umständen auch über den objektiven Sachverhalt. Im letzten Fall schafft seine Phantasie einen zwingenderen Kausalnexus, als er in Wirklichkeit vorhanden war. An Stelle der historischen Quellen kann auch eine ältere Dichtung Ausgangspunkt für einen späteren Dichter sein. Motivation ist dann nötig, wenn die ältere Dichtung einen bestimmten Sachverhalt behandelt, ohne diesem in der Begründung gerecht zu werden. Die Divination der Wirklichkeit, wie sie des Dichters schauender Geist vornimmt, kann sich also gegenüber historischen und poetischen Quellen, aber auch zur Wirklichkeit selbst progressiv verhalten. Der Steigerungscharakter ist in allen Fällen deutlich.

10. Von der Motivation kaum zu trennen ist die Deutung. Durch die Herstellung eines lückenlosen Kausalzusammenhangs beantwortet der Dichter vorwegnehmend gewisse Fragen, die sich an die fragmentarischen Wirklichkeitsbegebenheiten anschliefsen. Dieses Fragmentarische in Überlieferungs- und Erscheinungsweise historischer Tatsachen wird vom Dichter als Mangel empfunden. Das Bedürfnis nach Deutung des Gegebenen, nach Sinn-

Digitized by Google

vollmachen, nach Zusammenschluſs der gegebenen Einzelstücke läſst ihre Ergänzung und Vervollständigung erstreben. Die künstlerische Umgestaltung eines Stoffes durch Motivation und Deutung ist ein Abschluſs eines unabgeschlossen Gegebenen (Ch. Bühler). Beispiele dafür im vierten Kapitel des dritten Teiles. Hierher gehört ferner das Sinnvollmachen eines Zufalls. Was in Wirklichkeit zufälliges, unmotiviertes Geschehen war, wird in der Dichtung kausalnotwendiges, für Sinn und Ziel des Späteren bedeutungsvolles Geschehen.

Beispiele: Schillers „Wallenstein" gibt ein geschlossenes Bild der seelischen Veranlagung und der äuſseren Ereignisse, die den Helden so und nicht anders zu handeln zwangen. Der Dichter geht damit über die damalige historische Forschung hinaus, der Wallenstein eine sehr problematische Gestalt war. Schiller motiviert das Handeln seines Helden besser und vollständiger, als es die Wissenschaft vermochte.

Ein gutes Beispiel für sachliche Motivierung, Deutung eines schwer erklärbaren Faktums, Sinnvollmachung eines Zufalls, bietet die burgundische Sage von Attilas Tod. Ähnliches sehen wir in der Sage vom „Armen Heinrich". Die Stammessage derer von Aue weiſs von einer Miſsheirat eines Geschlechtsangehörigen mit der Tochter eines Bauers zu erzählen. Dieses ungewöhnliche Geschehnis wird durch einen Akt der Aufopferung des Mädchens für den Adligen motiviert. Das Geschehnis, das als Motiv dieser Heirat erzählt wird, ist Produkt einer steigernden Erfindung und Ausschmückung, was aus der Verwendung anderweitig bekannter wirkungsvoller Züge deutlich wird (so z. B. findet sich hier das aus den zahlreichen Freundschaftssagen stammende Motiv der Aufopferung und der Heilung durch reines Menschenblut). Man sieht den Vorgang: der Dichter motiviert durch ein Ereignis; bei Gestaltung der als Motiv dienenden Geschichte kann er entweder frei erfindend vorgehen oder einzelne Züge (evtl. auch die ganze Geschichte selbst) der Tradition entnehmen.

Noch interessanter sind die Fälle der psychologischen Motivierung, mit kurzem Ausdruck: Psychologisierung. Manche Dichter (Hebbel) setzen es sich oft zur Aufgabe, ein seelisches Problem zu ergründen, ein hinsichtlich seiner psychischen Voraussetzungen dunkles Geschehen klarzumachen, gewisse schwer zu verstehende Ereignisse aus dem Charakter der Handelnden herzuleiten und verständlich zu machen.

Eine solche, der psychologischen Motivierung bedürftige Geschehnisreihe sehen wir z. B. in „Herodes und Mariamne", d. h. dem zugrundeliegenden historischen Stoff. Hebbel macht die Handlungsweise des Herodes und seiner Gemahlin aus ihren seelischen Veranlagungen und Vorbedingungen heraus verständlich. Ähnlich beim „Gyges". Die griechische Sage, die diesem Drama zugrundeliegt, enthält, namentlich was die herausfordernde

Digitized by Google

Tat des Kandaules anlangt, manches, was dem Griechen, der sich mit einer sehr einfachen psychologischen Kausalität zufrieden gab, begreiflich scheinen konnte, uns aber heute unmotiviert, unmöglich vorkommt. Wenn nun ein moderner Dichter diesen Stoff verwerten wollte, so mufste er die unverständlich erscheinende Handlungsweise des Kandaules begründen, sie aus seinem Charakter heraus begreiflich werden lassen. Das hat HEBBEL in glänzender psychologischer Analyse getan (vgl. WERNERS Vorwort SW 3. S. XIV). Des modernen Dichters psychologisch feine Motivierung macht die bei HERODOT rein tatsachenmäfsig erzählte Geschichte erst für den modernen Leser und Zuschauer glaubhaft.

Jedes historische Drama, das einen bekannten Stoff wieder behandelt, mufs etwas Neues hinzubringen. Dieses Neue wird zumeist in den Charakteren und den aus ihnen entspringenden Handlungsweisen liegen. Hierin originelle Entdeckungen zu machen, ist ein Verdienst, das wir dem Dichter hoch anrechnen. Wir sind heute dem blofs historischen Genre abhold; nur soweit die geschichtliche Dramatik neu gesehene, originell gezeichnete Charaktere und daraus sich ergebende neue Motivierungen bieten kann, vermag sie uns zu fesseln.

Ein gutes Beispiel hierfür ist HAUPTMANNS „Griseldis". Während frühere Behandlungen dieses Stoffes den Gatten Griseldens als sinnlosen Peiniger hinstellen, weifs HAUPTMANN das Seelenleben dieses Mannes begreiflich zu machen und zu zeigen, was ihn zwingt, die über alles geliebte Frau zu martern. — Hierher gehören ferner die Neubearbeitungen älterer Dichtungen z. B. die Neuverwertung des im XVI. Jahrh. unzählige Male behandelten biblischen Stoffes der keuschen Susanna durch H. SALUS. In solchen Fällen tritt an die Stelle der primitiven Psychologie der früheren Dichtungen eine feinere, den seelischen Kausalgesetzen besser entsprechende psychologische Motivierung. Darin ist ein progressives Element zu sehen.

SCHILLERS „Fiesko" liefert ein Beispiel für das Sinnvollmachen eines Zufalls, der, obzwar historisch verbürgt, im Drama die innere Konsequenz stören und die tragische Wirkung mindern würde. Der geschichtliche Fiesko fand sein Ende durch ein blofses Ungefähr. Er fiel bei Besichtigung der Flotte ins Wasser und ertrank. SCHILLER betont in seiner Vorrede, dafs das Drama, als auf strenge Kausalität gegründet, einen Zufall nicht dulde. Er macht also das, was in Wirklichkeit ein Ungefähr war, zu einer bewufsten und motivierten Handlung. Der Tod des tragischen Hauptheldens ist nunmehr Resultat einer zielvoll wirkenden Kraft, deren Entwicklung und Berechtigung durch das Stück selbst vor Augen geführt wird. Fiesko wird von dem starren Republikaner Verrina in die Fluten geschleudert.

In diesen und ähnlichen Fällen, wo ein irrationales, zufallsmäfsiges Hineinspielen irgendwelcher Mächte im Zusammenhang eines dichterisch geschilderten Geschehens einen irgendwie schick-

Digitized by Google

salsmäfsig sinnvollen oder menschlich bedeutungsvollen Zug erhält, liegen ausgesprochene Steigerungen vor.

11. Problemvertiefung: Einen weiteren charakteristischen Fall der Steigerung sehe ich in der Vertiefung eines übernommenen Problems. Der Dichter übernimmt einen ihn ansprechenden Stoff aus einer früheren Dichtung, gestaltet diesen neu, und zwar in einer Weise, die das zugrunde liegende Problem in irgendeiner Weise vertieft.

Desgleichen finden wir in MARLOWES Faustdichtung, die durch das deutsche Volksbuch angeregt wurde. Dieses kennt noch nicht den Titanismus des Erkenntnisstrebens, die Antinomie zwischen sittlich-geistigem und sinnlich-materiellem Verlangen als tragisches Prinzip. Ihm gegenüber vertieft MARLOWE das Problem in der angedeuteten Richtung, allerdings ohne auch nur im geringsten zu den letzten Konsequenzen seiner Auswertungsmöglichkeit zu gelangen. Diese neuerliche Umgestaltung im Sinn der höchstgesteigerten Auswertung des seelischen Konflikts hat erst GOETHE vollzogen, dessen Faustdichtung eine ungeheure Vertiefung des Problems gegenüber dessen Erfassung in den ihm bekannten früheren Behandlungen dieses Stoffes (Puppenspiel, Bearbeitungen des Volksbuchs, MARLOWE), darstellt. Man denke ferner an LESSINGS „Nathan" und die bedeutsam vertiefende Steigerung, die hier gegenüber der als Quelle dienenden Novelle des BOCCACCIO vorgenommen ist. Ähnliches in „Minna von Barnhelm". Die sachlichen Hauptmotive: Konflikt zwischen Ehre und Liebe, Verlobungsmotiv usw. finden sich schon in einem LESSING bekannten englischen Stück (GEORGE FARQUHARS Lustspiel „The constant couple"), aber LESSING hat den dort oberflächlich gefafsten Konflikt vertieft und zur sittlichen Grundidee seines Werkes gemacht; er bekundet dabei eine weitaus bedeutsamere Fassung des Ehrbegriffes. TIECKS „William Lovell", der stofflich stark von dem Roman „Le paysan perverti" des RETIF DE LA BRETONNE abhängt, zeigt gegenüber der schamlosen Oberflächlichkeit der Quelle eine bedeutende Vertiefung. Die Seelengeschichte der Helden, in weitaus tieferer Weise erfafst, wird bei dem deutschen Dichter zur Hauptsache; aufserdem wird eine lebensanschauliche Ausweitung vorgenommen.

Die folgenden drei Arten von Steigerungsmitteln schliefsen sich insofern zu einer Einheit zusammen, als hier nicht mehr Steigerungen im einzelnen, sondern ideelle Gesamtsteigerungen vorliegen.

12. Steigerung durch Schaffung eines weiten Ausblicks und Hintergrundes. Eine solche Steigerung liegt z. B. dann vor, wenn es ein dramatischer Dichter versteht, den Helden nicht als Einzelperson kämpfen, leiden und triumphieren zu lassen, sondern als Vertreter einer Mehrheit, einer Idee.

Digitized by Google

Hebbel ist dafür das beste Beispiel. Sein Holofernes ist nicht nur das historische Individuum dieses Namens, sondern Vertreter und Exponent der orientalisch-despotischen Weltauffassung. — Die Helden der Sturm- und Drangdramen sowie die der jungdeutschen Tendenzstücke sind mehr als Einzelpersonen, sind Vertreter einer neuen Lebensauffassung, die einer alten, überlebten, revolutionär entgegengesetzt wird. Wenn es also ein Dichter gegenüber einer Quelle versteht, eine solche Einzelperson glaubhaft über ihr Einzeldasein hinauszuheben und sie zum Vertreter einer solchen ideellen Mehrheit werden zu lassen, so ist dieser Steigerungsvorgang erfüllt. Steigerung durch bedeutsame Perspektive findet sich in „Hermann und Dorothea", wo es Goethe gelungen ist, durch den Hintergrund, den Ausblick auf weltbewegende politische Ereignisse die Bedeutungsfülle seines Epos zu erhöhen und es auch dadurch über die zugrundeliegende Quelle (den anekdotischen Bericht in Göckings „Vollkommener Emigrationsgeschichte") hinauszuheben.

13. Steigerung durch bedeutsames Symbolisieren, durch Herstellung schicksalsmäfsiger und menschheitlicher Zusammenhänge. Einzelne konkrete Wahrnehmungen werden über ihre direkte Bedeutungssphäre hinaus erweitert und als Sinnbild eines Anderen, Höheren hingestellt. Dergleichen findet sich häufig in der Naturlyrik. Der Dichter versteht es, die Landschaft in einer Weise dichterisch zu verwerten, dafs sie zum Symbol für Menschliches wird. Mit diesem Ahnenlassen eines höheren Dahinterstehenden ist unbedingt eine erhöhte Wirkung verbunden.

Beispiele: Lenaus Gedicht „Das Mondlicht". Ausgangstatsache ist ein erlebtes naturästhetisches Faktum, dafs nächtlicherweile die vom Mondlicht bestrahlten Teile eines Flusses im Dahingleiten der Wellen gewahrt werden, die unbeleuchteten Teile sich aber dunkel und geheimnisvoll dem Blick verbergen, ohne dafs an ihnen Bewegung sichtbar wäre. Diese Beobachtung findet symbolische Anwendung auf das Leben des Menschen. Ähnliches in Hebbels Gedicht „Schneeflocke". Ein ganz alltägliches Geschehen, das jedoch den Dichter in einer besonderen Stimmung trifft, wird Symbol für ein höheres Menschheitliches. Für C. F. Meyers „Auf dem Canal grande" war Ausgangspunkt ein einfaches, gar nicht irgendwie durch Besonderheit ausgezeichnetes Erlebnis, eben eine Fahrt auf diesem Wasserarm. Aber welch tiefen Ausblick auf das menschliche Leben hat der Dichter daran zu schliefsen gewufst!

14. Erregung von Weltgefühlen, Hineinbringen eines mystischen, übersinnlichen Elements. Diese Steigerungsart findet sich dort, wo der Dichter über das beschränkte Dasein endlicher Art hinausgeht und nach einem Abschliefsenden höchster Art oder geradezu nach dem Unendlichen strebt[1]. Der Künstler

[1] Vgl. Volkelt, System d. Ästhetik I S. 210ff.

Digitized by Google

verlangt nach erhöhtester Seinsweise, sein Geist richtet sich auf Übermenschliches, Transzendentes, Göttliches.

Gutes Beispiel hierfür ist GOETHES „Faust". Aber auch die Romantik mit ihrer Jenseitigkeitssehnsucht kann hierher gezogen werden, z. B. NOVALIS, ferner E. T. A. HOFFMANN, der banale Ereignisse im Sinn einer grausigen Mystik deutet. Auch der moderne Symbolismus (MAETERLINCK), die mystisch-groteske Dichtung der Gegenwart (EWERS), MEYRINKS poetische Meta- und Parapsychologie (z. B. die Novelle „Das Grillenspiel") könnte hierfür eine grofse Zahl von Belegen liefern.

4. Einteilung nach dem Zeitpunkt des Auftretens der Steigerungsvorgänge.

Von besonderer Wichtigkeit ist nur ein hierhergehöriger Fall: die nach dem Abschlufs des Werkes einsetzende Steigerung in der Umarbeitung. Im übrigen hätte eine konsequente Betrachtung der einzelnen Momente des künstlerischen Schaffensprozesses rücksichtlich der in ihnen vorhandenen Steigerungsakte nur systematischen Wert. Ich kann mich hier um so eher mit einigen Andeutungen begnügen, als sich Beispiele hierfür aus der Untersuchung WERNERS, die das Entstehen eines lyrischen Gedichts von den ersten Keimen an verfolgt, leicht beibringen lassen.

In zahlreichen Fällen ist der steigernde Akt an den Beginn des dichterischen Prozesses verlegt, ja das Erlebnis selbst kann schon gesteigerte Züge tragen. In solchen Fällen berühren sich Erlebnis- und Konzeptionsvorgang.

Ein Beispiel für einen Steigerungsakt im Konzeptionsvorgang bietet das Selbstzeugnis GRILLPARZERS über die Entstehung der „Ahnfrau".

Typisch ist folgender Fall: in dem Vorstellungsreservoir, aus dem das künstlerische Schaffen im Stadium der inneren Durchführung gespeist wird, substituieren sich an Stelle genauerer Erinnerungsvorstellungen progressive Phantasievorstellungen und werden an Stelle jener verwendet. Progressive Substitutionen können auch während des Schaffensaktes, in jedem Stadium desselben einsetzen; ihr Auftreten ist aber oft nur sehr schwer festzustellen. Um Beobachtung und Kontrolle zu ermöglichen, bedarf es in diesen Fällen eines äufseren Zeugnisses, während die Steigerungen, die nach Abschlufs einer Dichtung vorgenommen wurden leicht aus dem Vergleich der verschiedenen Fassungen zu erkennen sind.

Steigerung bei Überarbeitungen, Umgestaltungen.

Digitized by Google

Es findet sich überaus häufig, daſs Umarbeitungen, Überarbeitungen von Dichtwerken gegenüber den früheren Fassungen einen deutlich gesteigerten Charakter aufweisen. Von rein sachlichen Verbesserungen sei hier nicht die Rede, sondern nur von solchen Änderungen, die an Stelle einer früheren, durchaus möglichen und sachlich einwandfreien, doch weniger wirkungsvollen Formulierung stehen. Die Steigerung in diesem Sinn, die an ein bereits abgeschlossenes Werk ansetzt, ist etwas Bewuſstes, bewuſster noch als die feilende äuſsere Formung, die am Ende jedes Schaffensprozesses steht.

Die Zahl der Beispiele für solch progressive Umarbeitungen ist ungemein groſs; am ergiebigsten dafür sind jene Dichter, die sich im Feilen und Umformen ihrer Dichtungen nicht genug tun können, z. B. Heine. Belege dafür bei Werner. Ein gutes Beispiel ist auch Goethes zweite Fassung des „Heideröslein". Das Gedicht wird durch die Umarbeitung dem Ethos des Volksmäſsigen näher gebracht, und das ist eine Steigerung im Sinne der zu erreichenden Grundintention. Wenn ein Gedicht volksliedmäſsig wirken soll, so ist alles, was zur besseren Erreichung dieser Wirkung getan wird, als Steigerung aufzufassen. Goethe macht ferner, wie man treffend bemerkt hat, in der zweiten Fassung das Gedicht vollkommen symbolisch.

Sehr interessant ist die Umformung, die C. F. Meyers Ballade „Die Flucht Karls I." zur „Rose von Newport" macht.[1] Die erste Fassung aus den „Zwanzig Balladen" gibt eine geschichtliche Begründung der Flucht und schildert ziemlich breit die Zurückhaltung der Bürger Newports. Das Kind, das dem König eine Rose bringt, dürfte das eines seiner Anhänger sein. In der zweiten Fassung wird das Mädchen zum eigenen Kind des Königs. Das Gedicht stellt zwei Besuche des Königs in Newport und zwei Rosenspenden dar. Das erstemal kommt der König im Vollbesitz seiner Jugend, seines Glücks, seiner Macht, empfangen vom Jubel des Volkes. Die schönste Jungfrau reicht ihm die Rose und bleibt selbst als entblätterte Rose zurück. Das zweitemal kommt er auf der Flucht durch die Stadt. Das Kind, das ihm die Rose reicht, erinnert ihn mit drohender Anklage an jene Jugendsünde. So ist in den Rahmen des Gedichts die Verkettung von Ursache und Wirkung als Doppelbild aufgenommen, der Vorgang ist von den wissenschaftlichen Zusammenhängen losgelöst und innerlich bedeutsamer gemacht. Ein tragisches Allgemeinmenschliches wird durch diesen Kontrast hineingebracht: der Glückwechsel. Zahlreiche Beispiele ähnlicher Art könnten auch den Umarbeitungen entnommen werden, die Hebbel mit seinen lyrischen Gedichten vorgenommen hat, die er selbst als Steigerungen bezeichnete.

Steigerungen dieser Art finden sich besonders häufig bei Dramatisierungen epischer Stoffe.

[1] Vgl. Ermatinger, Die deutsche Lyr. II S. 207f.

Digitized by Google

Ein Beispiel ist Hebbels „Rubin", ein Stück, das auf ein Märchen desselben Dichters zurückgeht. Die dramatische Bearbeitung bedingt die Schaffung einer Kontrastfigur (Hakam), gewisse Motive werden verstärkt oder bedeutsam wiederholt. So wird am Schlufs des zweiten Akts eine neue Gefangennahme und Verurteilung Assads eingeführt, um ein Ansteigen zu bewirken.

Solche Steigerungen finden sich ferner in Gutzkows „Uriel Acosta" gegenüber der den Stoff liefernden Novelle „Der Sadducäer von Amsterdam". Die Steigerungen und Vertiefungen, die Gutzkow bei der Dramatisierung seiner Novelle vorgenommen hat, sind von H. H. Houben[1] gut zusammengefafst worden. „Der Uriel der Novelle geht an der Haltlosigkeit seiner Überzeugung zugrunde. Der Geist wird getötet, die Leidenschaft siegt . . . der Uriel der Novelle geht nicht im Dienst seiner Wahrheit in den Tod, sondern im Rausche seiner Leidenschaft . . . der Uriel der Novelle hat . . . seine geistige Mission vollständig vergessen. Der Held des Dramas aber . . . fällt für seinen Glauben, damit der freiwillige Tod alles gutmache, was er verschuldet."

Bei Neubearbeitungen nicht völlig bühnenwirksamer Dramen werden oft bestimmte Umgestaltungen vorgenommen, die man als theatralische Steigerungen bezeichnen mufs. Freilich kommt es dabei oft vor, dafs zugunsten des groben äufseren Effekts, der stofflich—direkt packenden Wirkung, künstlerisch Minderwertiges geboten wird. Ein Musterbeispiel für derlei materiell steigernde, aber künstlerisch zerstörende Umarbeitungen sehen wir in der Bühnenbearbeitung der „Räuber", wo die Bühnenwirksamkeit durch recht grelle Mittel (z. V. Vereinigung der Haupteffekte in einer einzigen Szene) erhöht ist, der grofse Zug der ersten Fassung aber verloren geht.

Wir können bei solchen dramatischen Bearbeitungen epischer Stoffe und den Theatralisierungen von Dramen zwei Fälle der Steigerung unterscheiden.

I. Der Dichter bringt ausgesprochene künstlerische Erhöhungen an (Problemvertiefung, lückenlose Motivierung), unbekümmert darum, dafs gelegentlich materielle Abschwächungen vorzunehmen sind (Beispiel: „Uriel Acosta").

II. Der Dichter opfert den künstlerischen Wert der packenden Effektwirkung (Beispiel: Bühnenbearbeitung der „Räuber").

Hier vereinigt sich künstlerische Regression mit theatralischer Progression. Um in solchen Fällen den Steigerungscharakter beurteilen zu können, hat man nach der Intention des Dichters zu fragen: ist es ihm bei seiner Umgestaltung darauf angekommen, den künstlerischen Wert seines Stückes zu erhöhen, oder wollte

[1] Gutzkow-Funde, Berlin 1901, S. 315.

Digitized by Google

er nur die Bühnenwirksamkeit steigern (im Sinn des Zeitgeschmacks, der Anforderungen eines bestimmten Publikums).

Ganz ausgezeichnete Beispiele für Steigerung in der Umarbeitung finden wir bei GRYPHIUS. MANHEIMER[1] hat sie im einzelnen nachgewiesen. GRYPHIUS ist Barockdichter, als solcher strebt er nach leidenschaftlicher Bewegung, „jeder Vers sollte erregt, jedes Wort ein Zentnerwort sein". Der Schwung, der heifse Atem, das prunkvoll Arrangierte, das weithin Tönende, das bunt Erglänzende, all das, was der Zeit imponiert, soll durch die Umarbeitung noch mehr zur Geltung kommen. Vielleicht am deutlichsten prägt sich diese Tendenz aus, wenn er sich nicht allein einfache Komparative und Superlative für Positive, sondern auch die superlativischen Steigerungen „mehr denn" und vor allem die „unendlich", „unsagbar", „ungemein" angewöhnt. Er meidet in den Überarbeitungen ferner leere, nichtssagende Flickworte. Seine Umarbeitungen suchen einen starken Akzent unmittelbar hinter den anderen zu setzen, suchen nur noch fortissimo zu sprechen. Bei den Umarbeitungen wurden ferner rhetorische Fragen, Apostrophen und Ausrufe eingeführt oder verstärkt. Er verlangt immer noch stärkere Ausdrücke; seine Änderungen stehen daher im Dienst stärkster Hyperbolik. An Hand des Geänderten läfst sich deutlich beobachten, wie in vorher beinahe matte Verse ein stetes Krachen und Blitzen, Brüllen und Rasen hineinkommt, z. B. „Leo Armenius" (frühere Fassungen): „was kann er sagen"; spätere Fassung: „was kann er bellen". Aus „Sein Untreu . . . bricht offentlich hervor" wird in späterer Fassung: „Brült auch in kett und band".

Das sind Änderungen im Dienste eines ausgesprochenen Steigerungsstils. Freilich mufs gesagt werden (was sich auch MANHEIMER nicht verhehlt hat), dafs diese Übersteigerungen manchmal das Gegenteil von dem erreichen, was sie sollen. Uns kommt es aber nur darauf an, was der Dichter wollte: der Dichter wollte seine Gedichte im Sinne seiner und der herrschenden Kunstanschauung wirkungsvoller machen, er wollte steigern. Was er an Änderungen gibt, ist fast in allen Fällen mehr als blofse Verbesserung.

Weitere Beispiele finden wir, wenn wir die „Iphigenie" GOETHES in der Prosabearbeitung von 1779 und der endgültigen Versfassung gegeneinander halten.[2]

Ein besonders interessanter Fall ist die Steigerung in der Weiterführung, wobei einzelne Züge, die in der von einem anderen weitergeführten Vorlage vorhanden sind, in bedeutsamer Weise erhöht werden.

---

[1] a. a. O. S. 93ff., 100.

[2] Vgl. O. WEISE a. a. O. S. 224ff. („Feilen und Überarbeiten").

Digitized by Google

Beispiele dafür liefern die Fortsetzungen berühmter epischer Dichtungen, wie wir sie im Mittelalter finden. Eine umgekehrte Weiterführung ist es, wenn ein späterer Dichter eine Vorgeschichte hinzufügt und dazu die Andeutungen des Hauptwerks näher ausführt. So hat Ulrich von Türlin um 1260 eine Vorgeschichte zum „Willehalm" Wolframs geschrieben und dabei des letzteren Andeutungen über die Jugend eines bestimmten Helden usw. in steigernder Weise zu einer geschlossenen Erzählung zusammengefügt.

5. Objekte der Steigerung.

Was kann Gegenstand der Steigerung sein? Zunächst einmal alle Erlebnisse des eigenen Ichs (direkte Erlebnisse äußerer oder rein innerer Art), dann alle Erfahrungstatsachen, die dem eigenen Ich aus Erlebnissen anderer Personen zugekommen sind (indirekte Erlebnisse). In die letzte Kategorie gehören Erzählungen, mündliche oder schriftliche Berichte, literarische (dichterische oder wissenschaftliche) Quellen, in die erste alle durch das Leben gelieferten Dinge, Zuständlichkeiten, Vorgänge, kurz, die äußere Realität. Wie sich der Künstler und besonders der Dichter zu ihr stellen kann, wurde bereits erörtert.

a) Steigerung gegenüber eigenen Erlebnissen:

Einige Beispiele für diese Kategorie der Steigerung (gegenüber eigenen Erlebnissen) können wir dem von Werner[1] beigebrachten Material entnehmen. Uhland schreibt am 11. August 1809 das Gedicht „Nähe", dessen erste und dritte Strophe folgendermaßen lauten:

Ich tret in deinen Garten
Wo, Süße, weilst du heut?
Nur Schmetterlinge flattern
Durch diese Einsamkeit.

Ich fühle dich mir nahe,
Die Einsamkeit belebt,
Wie über seinen Welten
Der Unsichtbare schwebt.

Über das zugrundeliegende äußere Erlebnis berichtet er selbst in einem Brief (an Karl Mayer, v. 12. Aug. 1809) folgendes: „Das Liebchen in Nähe ist eigentlich der liebe Conz. Ich wollte letzthin zu ihm in seinen Garten ... Auf mein Klopfen hörte er nicht und sonst wollte ich nicht öffnen ... Ich sah nun so in den stillen Garten mit den Schmetterlingen hinein, diese Einsamkeit und Nichteinsamkeit." Die Steigerung gegenüber dem äußeren Erlebnis, das mit aller Deutlichkeit angegeben wurde, ist klar. Ohne diese

[1] a. a. O. S. 329ff.

Digitized by Google

weitaus poetischere Substitution der Geliebten für den gemütlichen, dicken Freund wäre der bedeutsame Aufschwung der letzten Strophe nicht möglich gewesen.

Eine interessante Steigerung gegenüber einem äußeren Geschehnis, das dem Dichter entweder aus eigenem Dabeisein oder einem Bericht bekannt war, haben wir im ahd. Ludwigslied zu sehen.

Ludwig, in Wirklichkeit ein wenig bedeutender Herrscher, wird hier zum gottgesandten Helden. Der Kampf (es handelt sich um die Schlacht bei Saucourt 881) erhält durch die eingreifende göttliche Hilfe erhöhte Bedeutung.

Auch eigene innere Erlebnisse können zum Ausgangspunkt für eine steigernde dichterische Behandlung werden.

J. KERNER[1] berichtet folgenden eigenen Traum: „Es steht ein verblühter Gelbveilchenstock vor meinem Fenster, da träumte mir, es sei aus ihm ein großer Rosenstock voll großer Rosen gesprossen, um den sich ein grüner Lorbeer gewunden . . . Rosen bedeuten Liebe und Lorbeer Freude und Sorge." Daraus wird ein Gedicht:

Steht vorm Fenster meiner Zelle
Halbverblüht ein Rosmarin,
Träumte mir, es sei aus ihm heut
Schnell ein Rosenstock gesprossen,
Voll der düftereichsten Rosen,
Hätt' sich auch ein Lorbeer grünend
Um den Rosenstock gewunden."
Rosmarin ist Wehmut, Trennung,
Rosen deuten Lieb' und Freude
Lorbeer deutet Ruhm und Sieg."

Statt des bedeutungslosen Gelbveilchenstocks wird im Interesse der symbolischen Ausdeutung ein Rosmarin gesetzt. Dadurch entsteht ein guter Kontrast (Rosmarin — Rosen), außerdem wird in das Erlebnis ein Sinn, der aus der Biographie KERNERS leicht zu fassen ist, hineingebracht (Deutung: aus Trennungsschmerz erblüht Liebessehnsucht, aber auch Hoffnung und Wiedersehensfreude, nachdem gewisse Kämpfe, die eben ihre biographische Unterlage haben, siegreich bestanden sind).

Interessante Steigerungen lassen sich meist auch dort konstatieren, wo ein Dichter reale Personen als Modelle für dichterische Gestalten verwendet.

So hat KELLER seine Berliner Geliebte Betty Tendering, als Modell für die Lydia in „Pankraz" benützt. Die hier vorgenommenen Steigerungen

[1] WERNER a. a. O. S. 294f.

Digitized by Google

hat ERMATINGER[1] gut charakterisiert: „das Wesentliche zu steigern, es als Ganzes erscheinen zu lassen, rückt er nun das Phantasiegebilde von der Wirklichkeit ab, erhöht Lydia zur Tochter eines englischen Gouverneurs in Indien (B. T. war eine wohlhabende Rheinländerin aus bürgerlicher Familie . . .), erniedrigt sich selber in Pankraz zum Unteroffizier in den englischen Kolonialtruppen und Schreibergehilfen des Gouverneurs. Damit ist der gesellschaftliche Abstand zwischen beiden gröfser, der Zorn der verschmähten Lydia begreiflicher, ihr Katz-Maus-Spiel verständlicher, ihre Herzlosigkeit kann sich ausgeprägter und einseitiger geben. All das ist aber nicht „„Berichtigung"" der Natur, sondern Erkennen ihres Gesetzmäfsigen, das nur zufällig „„da, wo wir eben sind oder dann, wann wir leben"" nicht in dieser Reinheit und Fülle zutage tritt." Ein weiteres einleuchtendes Beispiel für die gesteigerte Verwendung realer Personen und biographischer Momente liefert uns die Entstehungsgeschichte von LAUBES Novelle „Die Poeten" (1. Teil des „Jungen Europa"). LAUBE läfst hier die Mitglieder des Breslauer Dichterkränzchens auftreten. Er hat sich dazu, wie sein Freund ERNST ADOLF v. MÜHLBACH bezeugt, den damaligen Briefwechsel zurückstellen lassen, um ihn für seine Novelle zu benützen. Dafs dabei wesentliche Progressionen nötig waren, wird LAUBE selbst klar, wenn er am 28. IV. 1833 an MAX v. OËR schreibt: „Jetzt edir ich eine grofse Novelle „„Notre jeune Allemagne"", wo unser Verein, natürlich potenziert in den Individuen, die Grundrisse der Personen liefert." Solche „Potenzierungen" sind in der Novelle tatäschlich mehrfach wahrzunehmen.

Im Anschlufs an die steigende Verwertung von Innenerlebnissen möge behandelt werden, was ich Steigerung eigener seelischer Möglichkeiten nenne. In der dichterischen Psyche liegen verschiedene Einstellungsweisen und Dispositionen latent, die nicht aktuell werden, weil sie durch irgendwelche andere Umstände gehemmt, unterdrückt oder anders gerichtet werden. Solche Steigerung liegt vor, wenn ein Dichter eine Möglichkeit, die in ihm latent vorhanden, aber nicht praktisch wirksam ist, zum beherrschenden Wesenszug einer dichterischen Figur macht und sich dabei steigernd der Introspektive bedient. Man denke an das Wort HEBBELS, das trotz mannigfacher Schiefheiten einen richtigen Kern enthält, dafs SHAKESPEARE hätte zum Mörder werden müssen, wäre es ihm nicht möglich gewesen, Mörder darzustellen[2]. Es handelt sich in den meisten dieser Fälle um Abreaktion von seelischen Regungen, deren schon in der blofsen Möglichkeit bedrohliches Vorhandensein der Dichter unlustvoll emp-

---

[1] Das dichterische Kunstwerk, S. 151.

[2] Bedeutsame Einwände gegen diesen Ausspruch bei O. HINRICHSEN, Zur Psychologie und Psychopathologie des Dichters, *GNSee* **80**, 1911.

Digitized by Google

findet. Müller-Freienfels[1] betont ausdrücklich, daſs viele Gefühle Material des künstlerischen Schaffens sein können, ohne etwa darum der Ausdruck eines tatsächlichen Erlebens der Künstler sein zu müssen. Es sind also keineswegs jene Mörder- und Räubergefühle überall ein Ausdruck ihres persönlichen Seelenlebens. Die Verarbeitung von Dingen, die im Dichter nur in ganz leichten Ansätzen vorhanden sind, setzt die Fähigkeit der Steigerung vorhandener subjektiver Keime voraus. Auch im Seelenleben des Nichtdichters sind abnormale Gefühle vorhanden, die im gewöhnlichen Leben nicht zum Ausdruck kommen, aber durch Suggestion bis zum Grad des Manifestwerdens gesteigert werden können. Was die Suggestion für den Nichtkünstler leistet, kann der Dichter für sich aus eigenem . . . „Nur so ist etwa jene unendlich differenzierte Seelenkunde Dostojewskis zu verstehen, daſs in seiner Seele die Keime zu allen diesen Unerhörtheiten des Gefühls lagen, die er zwar fürs gewöhnliche Leben im Zaume hielt, die er aber in der Phantasie zum Zweck der dichterischen Gestaltung in dieser Weise zu steigern vermochte." Diese Gefühlssteigerung vorhandener Keime ist es, die dem Dichter einen wesentlichen Teil seines Stoffes liefert. Die gesamte Masken- und Rollendichtung ist auf diese Weise zu verstehen.

Ein treffendes Beispiel ist Goethes „Werther". Was Goethe an Werther zur tragischen Gewiſsheit werden läſst, bestand als Möglichkeit zumindest auch für ihn, den Dichter. Weitere Belege können aus der groſsen Zahl der halbautobiographischen Romane und Novellen entnommen werden. Die Novelle „Tambi" von Saar, die das Schicksal eines Heruntergekommenen zum Gegenstand hat, entstand zu einer Zeit sehr gedrückter Stimmung, als der Dichter ähnliche Möglichkeiten für sich bestehen sah. Auch hier liegt ein steigerndes Aussprechen der den Dichter bedrängenden und quälenden Möglichkeiten vor.

In den bisher erwähnten Fällen handelte es sich, wo wir von Möglichkeiten sprachen, um seelische, subjektive Möglichkeiten, die mit dem Ich des Dichters in irgendwelcher engeren Beziehung standen, in ihm verankert waren, vielleicht sogar für seine Entwicklung von Einfluſs waren. — Jetzt sei exkursorisch eine andere Art der Möglichkeit erwähnt, die für steigernde Bearbeitung in Betracht kommt, aber direkt mit dem seelischen Ich des Dichters nichts zu tun hat, ich meine objektive Möglichkeiten, die der Dichter im äuſseren Leben vorfindet. Der wichtigste Teil dieser Steigerung,

[1] Psychol. d. Kunst I S. 213.

Digitized by Google

daſs Eventualitäten zu Gewiſsheiten, Möglichkeiten zu tatsächlichem Geschehen erhoben werden, wurde bereits besprochen. — Dergleichen Steigerungen finden sich hauptsächlich bei historischen Dramen.

Ähnliche Steigerungen objektiver Möglichkeiten zu einer phantastischen Wirklichkeit finden sich bei Jules Verne, für den sie zum charakteristischen Schaffensprinzip geworden sind. Man hat die Eigenart seines Schaffens darin gesehen, daſs er vage Möglichkeiten von später zu Erringendem kraft seiner Phantasie ins Ungeheuerliche zu steigern und Höchstleistungen der Technik, für die zu seiner Zeit die Vorbedingungen erst in elementaren Ansätzen vorhanden sind, zu Gegenständen seiner Romane zu machen pflegt. So steigert er die zu seiner Zeit nur in primitiven Anfängen befindliche Aeronautik zu vollkommener Beherrschung der Luft, steigert in analoger Weise die unbehilflichen Versuche der Unterseeschiffahrt, führt die Änderung des seelischen Lebens einer ganzen Stadt durch chemische Einflüsse vor, läſst einen Zirkusdirektor zu Wagen von Amerika nach Europa reisen usw. Ähnliches findet sich bei B. Kellermann (Tunnel) und den zahlreichen Unterhaltungsromanen, die sich mit technischen Dingen, z. B. den Problemen der Aviatik, namentlich des Luftkriegswesens, mit Marinetechnischem u. dgl. beschäftigen.

Das Prinzip ist in all diesen Fällen das nämliche: es wird die Steigerungstätigkeit der Phantasie zur Erzeugung lustvoller stofflicher Wirkungen verwendet.

b) Steigerung gegenüber literarischen Quellen. Dieser Fall der Steigerung ist der wichtigste und umfassendste zugleich, da er das Wesen dieses Vorgangs am deutlichsten aufweist und für ihn auch rein zahlenmäſsig die meisten Belege beizubringen sind. In diesen Fällen wird die Steigerung besonders deutlich, da eine genaue Vergleichsmöglichkeit mit dem Ausgangspunkt gegeben ist. Den einfachsten Fall hat man darin zu sehen, daſs ein kurzer, rein sachlicher Bericht (Zeitungsnotiz) dem Dichter das stoffliche Element liefert.

So ist z. B. für Kellers „Romeo und Julia auf dem Dorfe" eine Notiz in der „Zürcherischen Freitagszeitung" 1847 Nr. 36 die Quelle, über die der Dichter dann in bedeutsamer Steigerung hinausgeht.

Auch dort, wo ein Dichter seinen Stoff einer literarischen Quelle entnimmt, wird er selten umhin können, in irgendeiner Weise zu steigern; denn in diesen Fällen, wo bereits eine Gestaltung des Stoffes vorliegt, ist die Steigerung für ihn ein Mittel, seine schöpferische Eigenart zu bekunden. Die Art, wie der Dichter bei solchen Steigerungen verfährt, kann sehr verschieden sein. Der elementarste Fall ist auch hier die quantitative Erhöhung.

Digitized by Google

So verstand es FISCHART, den von RABELAIS übernommenen Stoff durch eine Überfülle von Wortwitzen, komischen Etymologien, Paronomasien, komischen Neologismen usw. auf ein Vielfaches des ursprünglichen Umfangs zu bringen. Das gleiche Prinzip ist bei all seinen Bearbeitungen entlehnter Stoffe zu bemerken (z. B. seiner Verwertung des „Bijenkorfs" von MARNIX). Quantitative Steigerungen finden sich in den deutschen Bearbeitungen französischer Ritterepen der höfischen Periode, z. B. in Konrad von Würzburgs „Partonopier und Meliur", das gegenüber seiner Quelle, dem französischen Epos „Partonopeus de Blois" von DENIS PYRAMUS auf das Doppelte angewachsen ist. Zu dieser äußerlichen Aufschwellung, die an sich noch nicht als Steigerung im eigentlichen Sinn zu bezeichnen wäre, gesellt sich aber in den meisten Fällen außerdem seelische Vertiefung, strengere Motivierung und anschaulichere Schilderung der Ereignisse.

Eine Verstärkung und krassere Verwendung geläufiger Motive zeigt SCHILLERS „Fiesko" (Entführungsmotiv, naheliegend durch LESSINGS Emilia). SCHEFFEL führt in seinem Roman „Ekkehard" die Liebe seines Helden zur Herzogin von Schwaben als Konfliktsmotiv ein und geht damit wesentlich über seine Quelle hinaus. Diese (die „Casus sancti Galli") weiß von einer solchen Neigung und einem daraus entspringenden Konflikt nichts zu berichten. Eine weitere Steigerung über die Quelle hinaus ist es, wenn SCHEFFEL den Mönchskonvent aus den bedeutendsten Männern bestehen läßt, die das Kloster im Laufe seiner Entwicklung aufzuweisen hatte und zu diesem Zwecke Mönche zusammenbringt, die zu verschiedenen Zeiten gelebt haben (Zentralisation).

Abgesehen von der äußeren Umfangserhöhung vollzieht sich die Steigerung in der Regel so, daß wirkungsvolle neue Züge, Motive, Personen hineingebracht werden.

So hat HAUPTMANN in seiner „Winterballade" eine Hauptperson hinzugefügt (den Sohn des ermordeten Pfarrers, der die Rache auf sich nimmt, ihr aber zum Schluß entsagt), die sich in der als Quelle dienenden Erzählung der SELMA LAGERLÖF nicht vorfindet. Übrigens nimmt HAUPTMANN mit diesem Stoff auch eine Gesamtsteigerung im Sinn einer mystischen Psychologie vor.

Beträchtliche Steigerungen gegenüber den Quellen finden sich in H. A. v. ZIGLERS Roman „Asiatische Banise". Als Quellen nennt der Autor selbst die „gelehrten Schrifften des nie genung gepriesenen FRANCISCI, SAARENS, SCHULTZENS, und BALBY Reise-Beschreibungen". Hauptsächlich kommt das Werk des ERASMUS FRANCISCI („Ost- und West-Indischer, auch Sinesischer Lust- und Staatsgarten") in Betracht. Dieses Werk ist selbst wieder abhängig von der Reisebeschreibung BALBIS „Viaggio dell' Indie orientali". Die steigernden Veränderungen, durch die ZIGLER über seine Quellen hinausgeht, hat BOBERTAG[1] in prägnanter Kürze zusammengefaßt.

[1] In der Vorrede zu seiner Ausgabe der „Asiatischen Banise", Berlin u. Stuttgart (o. J.), S. VII (= *Deutsche Nationalliteratur* 37), vgl. ferner F. BOBERTAG, Gesch. des Romans, 1876—84, II, S. 159ff.

Digitized by Google

Die Quellen berichten, „dafs im letzten Drittel des 16. Jahrhunderts in den hinterindischen Ländern die Erhebung des Reiches Brama über seine Nachbarstaaten vor sich ging, indem erst der König von Brama und nach dessen Ermordung sein Milchbruder Chaumigrem glückliche Eroberungskriege namentlich gegen Pegu führten.... ZIGLER nun verschmilzt, um einen guten und einheitlichen Plan herzustellen und der poetischen Gerechtigkeit ein Fest zu veranstalten, diese zwei scheufslichen Ungeheuer in ein noch konzentrierter scheufsliches zusammen, d. h., er läfst alles von Chaumigrem verüben und dieser wird am Schlufs von einer gründlichen Nemesis ereilt. Diese ereilte in der Wirklichkeit nur seinen Vorgänger und zwar in der Mitte der ganzen politischen Aktion und gab der guten Sache der Unterdrückten, welche bei ZIGLER definitiv triumphiert, nur auf kurze Zeit Hoffnung. Auch war Chaumigrem als Usurpator zum Erztyrann unzweifelhaft geeigneter als das legitime Scheusal, von Brama, dessen Eigenschaften und Handlungen er im Roman mit auf sein Konto nimmt."

Aufserdem werden wichtige Gegenspieler und Kontrastfiguren von ZIGLER neu eingeführt. Die hier vorgenommenen Progressionen sind klar: wir finden hier die Verschmelzung zweier historischer Personen zu einer einzigen fiktiven, aber wirkungsvolleren Gestalt, ferner Steigerung im Sinne des befriedigenden Abschlusses usw.

BÜRGERS berühmte Ballade „Lenore" geht hinsichtlich des Stofflichen auf ein plattdeutsches Märchen zurück, das in schlichter Weise, ohne das Gespenstische auszubeuten, erzählt, wie ein im Krieg gefallener Reiter sich sein Liebchen ins Grab holt. BÜRGER macht aus diesem einfachen Bericht eine Schauerballade, bei der es nicht beim immanenten Gespenstischen bleibt. Er häuft das Schaurige durch ganz äufserliche Mittel (breite Ausmalung des grausigen Gespensterrittes, Leichenzug, die Gehenkten am Hochgericht).

Ein schönes Beispiel bewufst idealisierender Steigerung finden wir im „Bertran de Born" UHLANDS[1]. Das Bild des Helden, das der Dichter in seiner Quelle (DIEZENS Buch über Leben und Werke der Troubadours) vorfand, weicht sehr von dem ab, das er zeichnete. Bertran war in Wirklichkeit ein wilder händelsüchtiger Geselle, der die keineswegs vollberechtigte Sache des Herrn durch heftige Sirventes unterstützte. Der einzig menschlich schöne Zug an ihm ist seine Treue gegen seinen Herrn. Diesen Zug hebt UHLAND hervor und reinigt Bertrans Charakter von allem Häfslichen. Seine Schlachtgesänge werden als berechtigt hingestellt. Um sein Verhältnis zu Heinrich noch rührender zu machen, läfst UHLAND diesen an Heinrichs Seite fallen (während Heinrich in Wirklichkeit einer Krankheit erlag) und in den Armen seines treuen Sängers und Kampfgenossen sterben, beladen mit dem Fluch des Vaters (während in Wirklichkeit eine laue Aussöhnung stattgefunden hatte). Bertrans Verhältnis zu Mathilde, in Wirklichkeit nur ein konventioneller Minnedienst, erscheint wesentlich gesteigert

[1] Vgl. ERMATINGER, Die deutsche Lyrik I S. 391f.

Digitized by Google

und tritt nach dem Gesetz der Symmetrie dem Verhältnis zu Heinrich an die Seite. Die Gestalt Bertrans wächst natürlich, wenn „ihm zuliebe Königskinder trugen ihres Vaters Zorn".

Gelegentlich enthalten solche Verwertungen von (dichterischen) Quellen ausgesprochene Verbesserungen.

So weifs GOETHE in dem Gedicht „Das Sträufschen", das eine Nachdichtung eines tschechischen Gedichts von HANKA ist, durch Motivierung einen sehr ungeschickten Zug des Originals zu verbessern.[1] Manchmal ergibt sich die Steigerung auf die Weise, dafs mit den Tatsachen, die einer bestimmten Quelle entnommen sind, Züge verbunden werden, die aus einer anderen stammen. Musterbeispiel dafür sind O. LUDWIGS „Makkabäer", die Züge zweier Quellen verbinden: das erste der Makkabäerbücher liefert den nationalen und religiösen Konflikt, die Geschichte von den Märtyrerjünglingen wird aus dem zweiten Buch der Makkabäer übernommen. Durch die Identifikation der Märtyrer mit der Familie der Makkabäer geht Ludwig über die Quelle hinaus.

Ein aufserordentlich interessantes Beispiel eines steigernden Hinausgehens über ein als Quelle dienendes Werk der bildenden Kunst[2] finden wir im vierten Kapitel des „Grünen Heinrich", das die Meretleinepisode bringt.

KELLER beruft sich bei seiner Erzählung auf ein altes Ölbild. Diese Berufung ist keine Fiktion, das Ölbild war wirklich vorhanden, aber es weicht sehr von KELLERS Schilderung ab. Auf diese Diskrepanz hat vorübergehend bereits WAETZOLD in einem Aufsatz hingewiesen, ohne aber diese interessante Feststellung entsprechend auszuwerten. KELLER beschreibt das Bild folgendermafsen: „Es war ein aufserordentlich zart gebautes Mädchen in einem blafsgrünen Damastkleide. . . . Auf dem Haupte trug es einen kronenartigen Kopfputz aus flimmernden Gold- und Silberflittern, von seidenen Schnüren und Perlen durchflochten. . . . Noch nie habe ich aber ein so schönes, liebliches und geistreiches Kinderantlitz gesehen, wie das blasse Gesicht dieses Mädchens; es war eher schmal als rund, eine tiefe Trauer lag darin, die glänzenden dunklen Augen sahen voll Schmermut auf den Beschauer, während um den geschlossenen Mund eine leise Spur von Schalkheit und lächelnder Bitterkeit schwebte." Der Beschauer

---

[1] Vgl. WERNER a. a. O. S. 222.

[2] Es kommt nicht selten vor, dafs Dichter ihre Stoffe von Werken der bildenden Kunst erhalten. Bekanntlich ist auch KLEISTS „Zerbrochener Krug" auf ein Bild (LE VEAUS Stich „La cruche cassée") zurückzuführen. In solchen Fällen mufs der Dichter die Koexistenz und Simultaneität seiner Quelle in kausale Sukzession auflösen, mufs ein Vorher und Nachher dazutun. Bei KLEISTS Lustspiel handelt es sich aufserdem um steigernde, dramatisch komplizierende Deutung, indem es ein neues Konfliktsmotiv, das im Bild fehlt, hinzubringt. (Der Richter als der eigentlich Schuldige.)

Digitized by Google

fühlt „unwillkürliche Sehnsucht, das lebendige Kind zu sehen, ihm schmeicheln und es liebkosen zu dürfen". Von all dem, was KELLER über das Bild sagt, ist auf dem uns erhaltenen Urbild nichts zu sehen. Das porträtierte Kind ist ganz unbedeutend, es ist keineswegs schön, lieblich und geistreich, sondern greisenhaft welk; es wirkt durchaus nicht im Sinne des Rührend-Lieblichen, sondern eher schaurig und abstofsend. Die ganze Gestalt, vor allem die Schädelformation ist unförmig; auf dem Haupt trägt das Kind keinen goldenen Kopfputz, sondern eine häfsliche schwarze Mütze.

Die Schilderung, die KELLER entwirft, entspricht also keineswegs dem Urbild. Was der Dichter gibt, sind ausgesprochene Steigerungen, die er vornimmt, um bestimmte hochbetonte positive Gefühlswirkungen zu erzielen. Wie kommen diese Steigerungen zustande? Sollten sie Resultat einer Erinnerungstäuschung sein? Es geschieht oft, dafs sich bei Personen, die mit lebhafter Phantasie begabt sind, gelegentlich bei der Reproduktion von Erlebnissen das Phantasiebild mit ähnlicher Lebhaftigkeit und Klarheit an Stelle des Erinnerungsbildes substituiert und nun jenes ganz unbewufst für dieses ausgegeben wird, ohne dafs der Betreffende von der zustandegekommenen Änderung eine Ahnung hätte. Damit wäre ein Beleg für den progressiven Charakter der Erinnerungstäuschungen geliefert, doch glaube ich nicht, dafs im vorliegenden Fall eine solche anzunehmen ist. Denn solche unbewufste Fälschungen können sich im wesentlichen nur auf Einzelheiten erstrecken; die seinerzeitige Gefühlsdetermination, die reaktive Einstellung, die einem Erlebnis gegenüber eingenommen wurde, kann nur schwer geändert werden. Ich betrachte die Änderungen KELLERS vielmehr als Steigerungen zur Erzielung einer bestimmten Wirkung, Wirkung nicht nur auf andere, sondern auch für sich selbst. — Im Anschlufs an die Steigerung gegenüber einer Quelle sei die Steigerung gegenüber einem dichterischen Zeitstil, einem literarischen Standard, einem bestimmten dichterischen Habitus betrachtet. Es handelt sich hier nicht um Steigerung gegenüber einer einzigen Quelle, sondern einem Komplex von Werken, die hinsichtlich Auffassung, Stoffgestaltung, formaler und inhaltlicher Elemente einer bestimmten Zeit eine bestimmte dichterische Signatur verliehen haben und für Nachahmer mafsgebend geworden sind. Man könnte das auch Epigonensteigerung nennen. Der Nachahmer übertreibt die vorgefundenen Stilmittel, die für ihn nichts organisch Gewordenes sind, in äufserlich manieristischer Weise: Steigerung im Sinn einer literarischen Konvention.

Digitized by Google

Man denke an das Treiben der Ritterdramatiker wie MEISSNER, BABO, SÖDEN, L. PH. HAHN, MAIER, KOMARECK, KLINGEMANN, HUBER, die ein richtunggebendes Vorbild, das aber in diesem Fall Standardcharakter hat (GOETHES „Götz") äufserlich übersteigern. Man denke an die zahlreichen kleinen Dichter mit dem grofsen Weltschmerz im Gefolge BYRONS. Auch die mittelalterlichen Nachfahren des höfischen Epos übertreiben nach Epigonenart die stilistischen Eigentümlichkeiten ihrer Vorbilder. Ein beliebig herausgegriffenes Beispiel hierfür wäre der Abenteuer- und Reiseroman „Reinfried von Braunschweig", der, obwohl von einem bürgerlichen Meister stammend, die Stilmittel des höfischen Epos wesentlich übersteigert.

Steigerungen gegenüber Quellen kennt auch DESSOIR[1], wenn er gleich diesen Ausdruck nicht gebraucht. Er weist darauf hin, dafs der Künstler nicht nur reale, ungeformte, sondern auch die bereits geformte Wirklichkeit als Quelle benützen könne.

Solche Überlieferungen hemmen seine Erfindungskraft nicht, sein Künstlertum liegt darin, dafs er teleologisch wertvolle Änderungen vornimmt. „Der Fortschritt besteht . . . in der sinnvollen Belebung des Stoffes." Nicht derjenige ist der eigentliche Vater eines Motivs, der es zufällig zum erstenmal benützte, sondern derjenige, der aus diesem Motiv, mag er es auch aus einer Quelle übernommen haben, etwas zu machen verstand.

Wir erinnern uns seiner schon früher zitierten Worte, denen zufolge der Künstler über Modell und reale Wirklichkeit hinausgehen mufs durch teleologisch wertvolle Änderungen (man kann dafür sagen: Steigerungen), die sein wesenseigenes Seelisches zum Ausdruck gelangen lassen. Die Nachahmung der Lebensmomente befriedigt nicht, auch könnte der Künstler aus dem Stückchen Leben, das er offensichtlich durchlebt, nicht die Fülle und Vielgestaltigkeit des von ihm Geschaffenen gewinnen: seine produktive Phantasie ist es, die neue Erlebnisse und Möglichkeiten schafft. Damit geht sie über den Ausgangspunkt hinaus, mag dieser ein reales Erlebnis oder eine literarische Quelle gewesen sein. Die künstlerische Wesenseinstellung drängt schon zufolge der immanenten Norm des Menschlich-Bedeutsamen zur Steigerung; der Künstler ist, wie DESSOIR sagt, am meisten zu gesteigerten Charakteren hingezogen, er verlangt nach Erhebung zum Grofsen, nach Aufserordentlichem.

Die steigernde Verwertung einer Quelle kann sehr verschieden sein. Es kann völlige Um- und Neugestaltung erfolgen, es kann aber auch beim Einfügen einzelner wirkungsstärkerer Züge sein Bewenden haben.

---

[1] a. a. O. S. 243f.

Digitized by Google

III. Die Steigerung als Entwicklungsprinzip.

Die Steigerung kann gelegentlich das für die Entstehung bestimmter Dichtwerke maſsgebende Prinzip bilden. Wir brauchen dabei nur an jene Dichtungen zu denken, die nicht einem einzigen schöpferischen Akt ihr Dasein verdanken, sondern einer längeren Entwicklung, wo jede neue Weiterbildungsphase unter der Herrschaft des Steigerungsgesetzes stehen kann, wo also die Steigerung viel mehr Gelegenheit zur Wirksamkeit hat. Ich denke hier natürlich an die Volksdichtungen, d. h. Dichtungen, an deren Entwicklung und Formung mehr als eine Dichterindividualität mitarbeitet und die dichterische Leistung, auch soweit sie Werk eines Einzelnen ist, einem Kollektivbewuſstsein zu entspringen scheint. Aber nicht nur zahlreichere Ansatzmöglichkeiten für die Steigerung sind hier gegeben, sondern es wirken auch noch innere Gründe mit, um dem Steigerungsphänomen seine überragende Wirksamkeit zu sichern. Der naive Volksdichter unterliegt wenigeren Hemmungen, das naiv genieſsende Publikum verlangt stärker nach Bedeutsamem, schlieſslich ist — das wird später zu zeigen sein — die Steigerung fast die einzige Art, wie die Volksdichtung primitiverer Entwicklungsperioden Neues herbeizuschaffen weiſs. Es könnte hier auch die Märchendichtung herangezogen werden, für welche die progressive Kontamination das maſsgebende Entwicklungsprinzip bildet, aber die sogenannte Volksepik läſst gewisse charakteristische Züge deutlicher hervortreten.

Die wichtigste Leistung des dichterisch schaffenden Volksbewuſstseins ist die Heldensage, auf die hier vornehmlich eingegangen werden soll. Wenn ich von einem schaffenden Volksbewuſstsein spreche, so weiſs ich, daſs auf die schöpferische Einzelpersönlichkeit nicht verzichtet werden kann, aber der Einzelne dichtet hier nicht im Bewuſstsein seiner als Individualität wertvollen Persönlichkeit, sondern ist nur der Sprecher, der Exponent einer Mehrheit; er übernimmt daher unbedenklich bereits stofflich Vorhandenes; auch der Schatz seiner formellen Mittel (dichterische Figuren, Metaphern, Metrisches) ist Eigentum der Gesamtheit und schlieſslich ist mit seiner Leistung in der Regel noch nichts endgültig Abschlieſsendes gegeben, sondern an seine Dichtung oder Weiterdichtung setzen sich andere an, die das von ihm Geschaffene weiterbilden (steigernd!) und modifizieren. Insofern kann man also von einer dichtenden Mehrheit oder Gesamtheit reden. Die

Digitized by Google

Heldensage, selbst schon dichterische Leistung, ist unerschöpfliche Stoffquelle für immer weitere Dichtungen. — Jede Heldendichtung hat als Kern eine historische Tatsache; diese bildet den Ausgangspunkt für eine immens steigernde, oft völlig umgestaltende Entwicklung. Wir kennen von zahlreichen Heldendichtungen volksmäfsiger Art das historische Substrat und haben andererseits die Resultate der langen Entwicklungen und können also fragen: Wie deutet das Volksbewufstsein die historischen Tatsachen um, wie wird aus Erinnerungsvorstellungen, die sich an eine ruhmvolle Tat, eine ausgezeichnete Persönlichkeit knüpfen, eine Heldendichtung? Welche Umwandlung machen diese Ereignisse in der volksmäfsig bewahrten Tradition durch? Die Interpretation von Beispielen wird hierauf die beste Antwort geben.

Zunächst ein Beleg aus dem burgundischen Sagenkreis. Um 437 wurden die Burgunden, deren König Gundahari in dieser Schlacht fiel, von den Hunnen vernichtend geschlagen. Einige Jahre später (453) stirbt der Hunnenkönig Attila, der sich wenige Zeit vorher mit einer germanischen Prinzessin Hildiko vermählt hatte. Das sind zwei miteinander nicht zusammenhängende Geschehnisse. Nun setzt die sagenhafte Umbildung ein: Hildiko soll ihren hunnischen Gatten getötet haben. Wohlgemerkt: Diese Weiterbildung fällt erst ins sechste Jahrhundert, die Geschichtsschreibung des fünften Jahrhunderts weifs noch nichts von einer Schuld der Germanin. Warum sollte Hildiko diese Tat verübt haben? Die Sage antwortet: aus Blutrache. Sie sei eine Burgundin gewesen, und zwar die Schwester der getöteten Burgunderkönige Gundahari, Godomar und Gislahari. Hochinteressant ist dabei, dafs Attila selbst mit der Vernichtung der Burgunden gar nichts zu tun hatte. Er war aber der hervorstechendste Repräsentant der hunnischen Macht, und man war allmählich dazu gelangt, alle bedeutsamen Taten der Hunnen auf ihn zu zentralisieren. Man sieht hier die Elemente des Entwicklungsvorgangs: Kombination unverständlicher, erklärungsbedürftiger historischer Fakten, gegenseitige Motivierung, steigernde Deutung, Zentralisation. In steigernder Kontamination trat zu dieser Burgundensage die mythisch begründete Sage von Siegfried; daraus erwuchs die Nibelungensage. Dafs alle diese Umbildungen unter Herrschaft eines progressiven Prinzips stehen, ist offensichtlich. Komplizierter liegen die Steigerungsverhältnisse im gotischen Sagenkreis, wo mehrere Steigerungsstufen zu unterscheiden sind. Zunächst der Ermanarichkomplex. Historische Grundlage ist der Selbstmord, den der Ostgotenkönig verübte, als er durch den Einbruch der Hunnen (374) sein Volk aufs schwerste bedroht sah. Erste Stufe der Steigerung: Motivierung dieser aufsergewöhnlichen Tat. Er soll sie aus Verzweiflung über seine Wehrlosigkeit und Kampfunfähigkeit unternommen haben. Diese Kampfuntüchtigkeit soll von einer schweren Wunde herrühren, die ihm von den Brüdern der Rosomonenfürstin Sunilde zugefügt wurde, aus Rache, weil er ihre Schwester auf gräfsliche Weise hatte töten lassen. So berichtet der gotische Historiker Jordanis.

Digitized by Google

Zweite Stufe der Steigerung: Ausschmückung, Erhöhung der Bedeutsamkeit. Sunilde, die ursprünglich keinerlei verwandtschaftliche Beziehungen zu Ermanarich hatte, wird nun zu seiner Gattin gemacht. Motiv des Mordes sind hier nicht politische Repressalien (wie historisch), sondern Argwohn und Eifersucht. Der Amaler bekommt immer mehr die Züge eines finsteren Bösewichts, der seine Blutsverwandten aus Habsucht tötet (Kontamination mit der alemannischen Harlungensage) und seinen Neffen Dietrich, den eigentlichen König von Italien, um das Recht seiner Herrschaft bringt. Das negative Prinzip in ihm, das ihn zu diesen Untaten anstachelt, erscheint personifiziert in dem bösen Ratgeber Sibich, der seinerseits selbst wieder Grund hat, seinen Herrn zu hassen. Dritte Stufe: Nun kontaminiert sich der Ermanarichkomplex mit einem anderen Teil des Amelungenkreises, mit dem Theoderichkomplex. Historische Grundlage: Der gotische Fürst Theodemer befreit sein Volk von der Oberherrschaft der Hunnen. Sein Sohn Theoderich, der zehn Jahre in Byzanz als Geisel weilte, führt sein Volk nach 16jähriger Wanderung nach Italien. Dort besiegt er den germanischen Usurpator Odovacar und errichtet ein gotisches Reich. Seine Herrschergewalt, verbunden mit Gerechtigkeit und anderen menschlichen Zügen, verschafft ihm gröfste Volkstümlichkeit. Er erscheint daher in der Sage nicht als Eroberer Italiens, sondern als dessen erbberechtigter Herrscher, der durch den feindlichen Odovacar (vgl. Hildebrandslied) zur Flucht gezwungen, 30 Jahre in der Verbannung leben mufste. Eine weitere Steigerungsstufe setzt an Stelle der nicht besonders gefühlsbetonten Persönlichkeit des Odovacar den feindlichen Oheim Ermanarich — dafs dieser etwa 100 Jahre früher lebt, beirrt die Sage nicht — und verbindet auf diese Weise motivierend die jüngere gotische mit der älteren Sage. — Ein weiteres Beispiel: die Rolandsage. Historische Grundlage ist ein unbedeutendes Nachhutgefecht, das aber in der steigernden Tradition[1] zu einer der glorreichsten Taten der Christenheit geworden ist. Ausgangspunkt: Als Karl der Grofse im Jahre 778 von seinem spanischen Feldzug zurückkehrte, wurde die Nachhut seines Heeres bei Roncesvalles von den Basken überfallen und vernichtet. Dabei fiel auch Hrôdland, der Graf der bretonischen Mark. Dieses an sich unbedeutende Geschehnis erregt die Gemüter so gewaltig, dafs das Nachhutgefecht von Roncesvalles zum Hauptereignis des ganzen Feldzugs und Graf Roland (Hrodland) zum Hauptthelden der Maurenkämpfe gemacht wurde. Natürlich wird auch hier in der sagenhaften und dichterischen Weiterbildung der den Tod Rolands herbeiführende Überfall motiviert, und zwar als ein Akt persönlicher Rache. Das altfranzösische Chanson de Roland (2. Hälfte des 11. Jhdts.) erzählt: Genelun, der Stiefvater Rolands, glaubt, dafs dieser auf seinen Tod sinne und verbindet sich daher verräterischerweise mit dem Maurenkönig Marsilies, um Roland zu töten.

---

[1] Neuere Ergebnisse romanistischer Forschung machen es allerdings wahrscheinlich, dafs die ganze Entwicklung der Stoffe nicht auf eine volksläufige Tradition, sondern die Leistung einzelner Jongleurs zurückzuführen sei.

Digitized by Google

Auf Geneluns Anraten wird Roland als Führer der Nachhut zurückgelassen, die nach dem Abzug des Hauptheeres, von den Mauren (nicht von den belanglosen Basken) überfallen wird. Nun bietet sich der Volksdichtung die herrlichste Gelegenheit, steigernd ausschmückende Erfindungen anzubringen: ganze Heere der Heiden werden niedergesäbelt, von wundertätigen Geräten (Schwert und Horn) wird erzählt. Ein Abschluſs im Sinne der poetischen Gerechtigkeit fehlt nicht. Karl kehrt zurück und besiegt die Mauren völlig. Geneluns Verrat wird erkannt und aufs grausamste bestraft. Die deutsche Bearbeitung dieses Stoffes durch den Pfaffen Konrad (nach 1131), die freilich nicht mehr zur Volksdichtung gezählt werden kann, bringt neuerliche Steigerungen im Sinne der beherrschenden Zeitideen heran (Kreuzzugsmotiv). Der deutsche Bearbeiter fügt eine Einleitung hinzu, wie Karl von Gott die Aufforderung erhält, gegen die Ungläubigen zu ziehen. Die Rolandssage ist ein gutes Beispiel für jene steigernden Ausgestaltungen, durch die ursprünglich historische Persönlichkeiten zu mythischen Heroen werden.

In diese Kategorie gehört auch die Artussage. Hier wird die Steigerung deutlich, wenn man den Bericht über Artur in der britischen Chronik des Nennius (796) mit der phantastischen Verherrlichung dieses zum mythischen König gewordenen Heerführers vergleicht, wie sie uns von dem Geschichtsschreiber Gottfrird von Monmouth (Anfang 12. Jhdt.) sowie den französischen und deutschen höfischen Epikern überliefert wird.

Ähnliches geschieht mit Alexander dem Groſsen; man denke nur an die orientalischen Sagenkreise, die sich an diesen Helden schlieſsen und ihre Zusammenfassung im Alexanderroman des Pseudokallisthenes. Als weiteres Beispiel könnte der Markgraf Wilhelm von Orange genannt werden, der in dem französischen Chanson de geste von der „Bataille d'Aliscans" eine Verherrlichung findet, die über die historischen Fakten weit hinausgeht. Weitere Steigerungen bringt Wolfram von Eschenbachs „Willehalm".

Interessant ist das Entstehen des von Kleist im „Homburg" verwendeten Stoffes, der sich durch eine Reihe von Progressionen gewissermassen aus dem Nichts entwickelt hat. Die historischen Quellen wissen von einem tragischen Konflikt zwischen dem Prinzen und dem Kurfürsten nichts zu erzählen, doch scheint es eine kleine Differenz gegeben zu haben. Diese wurde im Laufe des 18. Jhdt. von der mythenschaffenden Tradition wesentlich gesteigert und ausgebildet. Die nun entstehende Legende berichtet, Homburg habe während der Schlacht bei Fehrbellin gegen den Befehl des Kurfürsten angegriffen, und dieser habe ihm daher nach dem Gefecht gesagt, er sei eigentlich des Todes schuldig. Friedrich II., der diese Schlachtlegende in seine „Memoires" aufnimmt, bringt noch weitere Steigerungen an. Er läſst den Kurfürsten sagen: „Wenn ich Euch nach der Strenge des Heergesetzes richtete, hättet Ihr Euer Leben verwirkt; aber da sei Gott vor, daſs ich den Glanz dieses Siegestages beflecken sollte mit dem vergossenen Blut eines Prinzen, der eines der vornehmsten Werkzeuge meines Sieges war." Die Tradition motiviert hier steigernd einen kleinen Konflikt, der unerklärt war. Ein Historiograph verwendet dieses Steigerungsprodukt in kritikloser Weise. Ein Dichter (Kleist) bringt nun weitere Steigerungen

Digitized by Google

an, indem er, wie ERICH SCHMIDT[1] bemerkt, aus der rein hypothetischen Wendung, die dem Kurfürsten in den Mund gelegt wurde, schweren Ernst macht; er steigert die Möglichkeit einer Bestrafung der unmilitärischen Voreiligkeit des Prinzen zur Gewifsheit und schafft damit erst den tragischen Konflikt. Der Prinz wird wirklich verurteilt. — Die Steigerung, die aus dem biederen, einbeinigen Reitergeneral, der Homburg in Wirklichkeit war, dem ältlichen Oberhaupt einer zahlreichen Familie, einen schwärmerischen, idealistischen Jüngling macht, ist nicht auf KLEISTS Rechnung zu setzen. Diese idealisierende Umwandlung war schon in Werken der bildenden Kunst vollzogen worden (einem Stich von CHODOWIECKI und einem Ölgemälde von KRETSCHMER). An diesem Stoff ist so gut wie alles Leistung der steigernden Phantasie, der legendenschaffenden volksmäfsigen und der künstlerischen. Hier haben wir ein Beispiel, wie weitgehend die Umbildungen sein können, die historische Ereignisse in dichterische Stoffe verwandeln.

Diese Belege werden genügen, um die allen Volkssagendichtungen gemeinsamen Verfahrensweisen hervortreten zu lassen. Zunächst sind es die Deutungen und Motivierungen[2], die

[1] KLEISTS Werke, hg. v. E. SCHMIDT, MINDE-POUET u. STFIG, Bd. 3, S. 10.

[2] Das Volk will nichts Unerklärtes leiden. Geheimnisvolle Ereignisse, namentlich solche stark affektbetonter Art, zu deren Erklärung sein intellektuelles Vermögen nicht ausreicht, werden in phantastischer Weise motiviert. Gute Beispiele finden sich in dem Aufsatz von GEORG STICKER, Volkssagen als Quelle für die Seuchenlehre, *Zeitschrift für vergleichende Literaturgeschichte* N. F. **16**, S. 387ff. (1906). Das Volk erklärt sich das Wiederausbrechen verderblicher Seuchen, dessen faktischer Grund ihm verborgen ist, durch konkrete Fabeln. Der reale Sachverhalt, „dafs ein aus Pestzeiten ererbtes Kleid oder Manuskript oder Bett oder ein beim Begraben von Pestleichen gebrauchter Strick in einem Winkel . . . vergessen worden war und nach Jahren aufgefunden, ein neues Aufflammen der erloschenen Seuche bewirkt hat", wird durch eine fabulose Ätiologisierung (Befreiung der „verkeilten" Pest) ersetzt. — Auch gewisse Gebräuche, die einfach aus alter Tradition ausgeübt werden, ohne dafs man sich über ihren wahren Grund logisch Rechenschaft zu geben wüfste, werden phantastisch motiviert. Ein Beispiel: Die Tungusen bereiten das Fleisch erlegter Murmeltiere zum Genufs vor, indem sie das Zellgewebe der Achselhöhlen entfernen. Sie tun das deshalb, weil sich in diesen Teilen sehr leicht Krankheitskeime festsetzen. Dieser logische Grund kommt ihnen aber als solcher nicht zum Bewufstsein, sie setzen einen phantastischen an seine Stelle. Sie glauben, dafs diese verpönten Fleischteile Überreste von Menschenfleisch seien, denn die Murmeltiere waren früher Menschen. STICKER bemerkt dazu: „Sie üben damit eine notwendige Fleischbeschau; indem sie sich gewöhnen, auf den Teil, woran zuerst der Keim der Pest sich ansiedelt, zu achten, sind sie gezwungen, kranke Tiere von gesunden zu unterscheiden, und schützen sich so vor der grofsen Gefahr der Ansteckung beim Ausbruch der Murmeltierseuche. Die Ausschmückung der Sage dient nur dazu, den Gebrauch, den sie einführen will, durch heilige Scheu zu befestigen." Der

Digitized by Google

auffallen. Jedes historische Faktum, das gefühlserregend wirkt, erhält seine Vorgeschichte, da der wirkliche Sachverhalt dem Volk ja verborgen ist. Häufig wird die Deutung durch Motivkombination und -kontamination vorgenommen: so wird der plötzliche Tod Attilas durch die Folgen seiner Besiegung der Burgunden erklärt. Alles wird konkretisiert, einleuchtend, greifbar und offensichtlich gemacht. Alles wird auf persönliche Motive der betreffenden im Spiele stehenden bedeutsamen Persönlichkeiten zurückgeführt. Politische Notwendigkeiten und dergleichen werden nicht anerkannt, es sind persönliche Beweggründe in der Seele der Handelnden, die nach der Meinung des Volks den eigentlichen Anstofs geben. Diese Tendenz nach konkreter Motivierung, die auf die Gestaltung solcher Volksdichtungen den gröfsten Einflufs übt und als ausgesprochen progressiv wirkend aufgefafst werden mufs, ist ein immanentes Entwicklungsgesetz der Volksdichtung, gültig für alle Zeiten und Völker.

Das beweist auch ein Beispiel aus dem 19. Jhd., das uns zugleich zeigt, dafs für diese Fragen keine absoluten Daten, sondern nur relative Entwicklungszeiträume gelten. Bei den (bis 1918) österreichischen Kleinrussen (Ukrainern, Ruthenen) entstand zu Ende des 19. Jhd. eine Duma (halbepische Volksballade), in der die Schlacht von Magenta besungen wurde[1]. Das Volkslied weifs sich die Niederlage der Österreicher nur durch Verrat zu erklären (naive Motivierung), und zwar durch den Verrat des damaligen Gouverneurs der Lombardei, des Erzherzogs Ferdinand Max, eines Bruders des Kaisers (Konkretisierung, Motivierung durch Persönliches). Diese Motivierung, mit der das Volkslied natürlich völlig allein steht, ist eine Steigerung vorhandener Keime. Tatsächlich befand sich — das war ein öffentliches Geheimnis — der Erzherzog öfter in Konflikten

---

Ausdruck „Ausschmückung" ist hier nicht am Platz, denn es handelt sich hier keineswegs um willkürliche Verzierung und Einkleidung einer in ihrem realen Wesen erkannten Tatsache zu sanitär-didaktischem Zweck, sondern um eine unbewufste, psychologisch gesetzmäfsige Umbildung eines kausal nicht durchschauten Faktums durch die progressiv deutende Phantasietätigkeit. Derselbe psychische Vorgang findet sich auch bei der ätiologischen Fabel: ein in seinem Vorhandensein, aber nicht in seinem „Warum", seinen Ursachen erkannter Zustand wird durch Hinzufügung von Motiven kausal gedeutet. Dabei kann die in der Fabel ausgestaltete *αἰτία* entweder einen vagen Ansatzpunkt in der zu erklärenden Tatsache selbst haben, demgegenüber sie dann als bedeutend gesteigert erscheint, oder sie ist völlig freies Produkt der erfindenden Phantasie (z. B. die volkstümliche Legende vom Kreuzschnabel, die dessen krummen Schnabel erklärt).

[1] Aus K. E. Franzos, Das Volkslied der Kleinrussen (= Vom Don zur Donau II S. 20f.).

Digitized by Google

mit seinem kaiserlichen Bruder, in Konflikten, die sein Ehrgeiz heraufbeschworen hatte.

Ein weiterer Zug in der Entwicklung der Volkssage ist die Erhöhung der Bedeutsamkeit und Wirkungsmöglichkeit. Die Heldentaten und Heldenpersönlichkeiten werden viel bedeutsamer, die Verbrechen viel schrecklicher gemacht. Das ist jene Progression im Dienst der Wunschwahrheit und der stärkeren Eindruckswirkung, die auch zur Folge hat, dafs jedesmal ein deutlicher, befriedigender Abschlufs im Sinne der poetischen Gerechtigkeit gegeben wird. Diese Erhöhung der Bedeutsamkeit erstreckt ihre Wirksamkeit bis in kleine Einzelheiten hinein.

So wufsten galizische Blätter in den sechziger Jahren des vorigen Jahrhunderts eine rührsame Geschichte von einer ukrainischen Bäuerin zu erzählen, die in dem bei ihr einquartierten Leutnant ihren Sohn erkannte. Das Volkslied: „Vom Oberst und seiner Mutter", das bald darauf entstand, schafft erhöhte Bedeutsamkeit durch die Rangerhöhung des Offiziers. Dadurch wird implizite der Kontrast mit dem einfachen bäuerlichen Milieu gesteigert, ferner die Dauer der Abwesenheit.

Steigerungen dieser Art wird man als Erinnerungs- und Traditionssteigerungen aufzufassen haben. Das Erinnerungsbild einer bestimmten gefühlsbetonten Tatsache verklärt sich im Geiste derjenigen, die das reale Ausgangserlebnis noch mitgemacht haben. Diese Erinnerungsbilder werden steigernd gestaltet und gehen so in die Tradition ein, die sie ebenfalls steigernd und verklärend weiterbildet[1]. Diese „Verklärung" kann positiv oder negativ sein, je nachdem die anstofsgebende Gefühlserregung positiv (Wertgefühl) oder negativ (Unwertgefühl) war, und je nachdem die Elemente waren, die deutungskombinatorisch mit dem Ausgangsgeschehnis verschmolzen wurden. Solche ausgesprochene Traditionsverklärungen positiver Art sehen wir im König Artus, im Willehalm, im Roland, aber auch im Faust. Dieser, in Wirklichkeit ein zweifelhafter Humanist, vielleicht Charlatan, wird nun zum himmelstürmenden Wahrheitssucher, zum Titanen des Er-

[1] Wenn von einer legenden- und mythenbildenden Traditionssteigerung die Rede ist, denkt man wohl zuerst an D. Fr. Strauss, der bemüht war, die in den Evangelien kodifizierten Geschehnisse, resp. deren Bericht, als ein Gewebe von Mythen darzustellen, das um einen einfachen geschichtlichen Vorgang herum entstanden ist. Die mythisch-progressive Deutung dieses schlichten Geschehnisses fufst auf der im Alten Testament ausgebildeten Messiasidee. Die allegorisch-bildliche, hyperbolische Sprache der Verkünder dieser Idee (der Propheten) erleichtert die progressive Ausgestaltung.

Digitized by Google

kenntnisstrebens. Beispiele „negativer Verklärungen“ (verdunkelnder Steigerung) bieten sich in Ermanarich und dem Erzherzog Ferdinand Max der ukrainischen Volksballade.

Diese Traditionsverklärungen ergeben sich aus „reproduktiver Ausscheidung“, der Abstraktion von nicht wesenskonstitutiven Zügen. Bei einer Person, die als wertvoll gilt, werden in der Traditionsentwicklung die positiven Züge betont und gesteigert; von allem Negativen, welches imstande wäre, das sich allmählich herausbildende Idealbild zu entstellen oder psychologisch zu komplizieren, wird abstrahiert. Es werden also die für die betreffende Zentralperson charakteristischen Züge betont; andere Wesensseiten, die für die wirkliche Gestaltung des Charakters keineswegs belanglos waren, aber nicht mehr in das unkomplizierte Charakterbild hineinpassen, das sich die volksläufige Tradition von einer bestimmten historischen Gestalt macht, werden einfach eliminiert, gleichgültig, ob damit die historische Wahrheit vergewaltigt wird oder nicht, gleichgültig, ob damit der betreffenden Persönlichkeit zuviel oder zu wenig geschieht[1].

Diese progressiven Züge in der Entwicklung gewisser Traditionen mufs der Historiker, der exakte Kritik übt, berücksichtigen. Deshalb, weil in der volksläufigen Tradition stets ein starkes Steigerungselement wirksam ist, gelingen historische Rettungen oder deren Gegenteil so leicht, weil eben die communis opinio, gegen die bei solchen Rettungen Stellung genommen wird, nur die charakteristischen Seiten herausgegriffen und sie in einseitiger Steigerung zu völlig wesenserfüllenden und beherrschenden Zügen ausgestaltet hat. Interessant ist dabei noch, dafs auch die meisten „Rettungen“ ebenfalls progressiv vorgehen; auch sie schiefsen über das Ziel hinaus. Neuerdings erst wurden gewisse Frauenpersönlichkeiten der Renaissance, die die Tradition zu wahren Messalinen gemacht hat, zu unschuldigen Backfischen rehabilitiert. Eines so unrichtig wie das andere[2].

[1] Ähnliche Gedanken finden sich bei Gianbattista Vico in den „Grundlagen einer neuen Wissenschaft“.

[2] Ein gutes Beispiel für die legendenbildende Traditionsverklärung liefert die Geschichte der Beatrice Cenci. Dieses Mädchen, das am Ausgang des 16. Jhds. wegen Vatermordes grausam hingerichtet wurde, hatte zufolge seiner Schönheit und seines Heldenmuts die Sympathie des Volkes ganz für sich. Die volksläufige Tradition stempelt sie zur Märtyrerin; der Vatermord, um den man nicht herumkommt, wird erklärt und völlig entschuldigt. Der Vater soll seiner Tochter Gewalt haben antun wollen. Die

Digitized by Google

Was hier Traditionssteigerung genannt wurde, ist ein Komplex von einzelnen Steigerungsleistungen einzelner Individuen, wobei derjenige, der von einem Faktum Kenntnis genommen hat und dieses Vernommene steigernd weitergibt, produktiven Anteil nimmt an der Kette der Steigerungen, deren Gesamtheit die Traditionssteigerung ausmacht. Solche Traditionssteigerungen sind für die Art, wie das Volksepos seine Stoffe gewinnt (und auf deren Entstehen kommt es vornehmlich an, nicht auf die vorliegenden letzten oft bereits „literarischen" Fassungen) bezeichnend.

Ein weiteres Charakteristikum der Verfahrensweise der Volksdichtung sind jene zeitlichen Kombinationen und Kontaminationen, von denen bereits die Rede war. Das Volksepos schaltet souverän mit Raum und Zeit, ebenso souverän mit Kausalität, materiellen und ideellen Eventualitäten. Es bringt mit Vorliebe Leute zusammen, die zu verschiedenen Zeiten gelebt haben (z. B. Attila und Theoderich, diesen und Ermanarich), verschmilzt verschiedene historische Individuen zu einer einzigen Person, wenn diese Kontamination erhöhte Wirkung hat. So ist der Dietrich der Amelungenepen ein Kontaminationsprodukt aus dem historischen Theoderich und dessen Vater Theodemer. Im Charlemagne der französischen Sage sind Karl Martell, Karl der Grofse und Karl der Kahle vereinigt. Zum bergentrückten Kaiser Friedrich haben Friedrich I. und Friedrich II. Züge beigesteuert; im Herzog Ernst sind der Sohn Ottos I. Ludolf und Ernst von Schwaben, der Stiefsohn Konrads II., verschmolzen. Das Vorgebrachte gilt zunächst für die traditionelle Entwicklung der volkstümlichen Sage. Zu deren epischer Gestaltung sei noch folgendes bemerkt: Die einzelnen epischen Dichtungen erfahren im Lauf der Entwicklung ein bedeutendes Anschwellen, das sie aus anfänglich gering dimensionierten Urballaden zu gröfseren Komplexen macht. Diese kleinen balladenartigen Dichtungen, die ein belangvolles Ereignis erzählen, das auf das Interesse eines bestimmten Hörerkreises rechnen kann

historische Untersuchung (Ricci) hat nun ergeben, dafs vieles an dieser Märtyrerlegende Produkt der Volksphantasie ist. Der Vater der Heldin, Francesco C., war allerdings brutal und bösartig, aber der Vorwurf des versuchten Inzestes ist nichts als ein unbegründeter Schachzug des Verteidigers, um die Angeklagte zu entlasten. Er wird natürlich vom Volk begierig aufgegriffen, als Gewifsheit hingestellt. Beatrice, die in der Tradition zur kaum erblühten Jungfrau wird, war in Wirklichkeit 24 Jahre, aufserdem war sie kein Spiegel der reinsten Tugend, sondern hatte mit dem Edelmann Olimpio Calvetti einen illegitimen Sprösling.

Digitized by Google

— und zwar meist dergestalt erzählen, dafs der Hauptnachdruck auf die Persönlichkeit des Vollbringenden fällt — diese kleinen Balladen sind die Keimzellen des Epos. Solcher Balladen, die für sich selbständig und abgeschlossen waren, gab es viele. Deren Schöpfer und Bewahrer waren Aöden und Rhapsoden, die ihre Vortrags- und Dichtkunst berufsmäfsig ausübten. Diese Rhapsoden waren genötigt, in ihrem Gedächtnis eine Reihe an sich nicht zusammenhängender Geschichten aufzubewahren, die sich aber auf eine und dieselbe Person bezogen, oder deren zentraler Gegenstand ein bestimmtes irgendwie in Geschichte und Mythologie begründetes Ereignis war. Nun war es leicht möglich, dafs die einzelnen, an sich nicht verbundenen Erzählungen im Geiste des Sängers Zusammenhang gewannen und sich auf diese Weise zu einer Art Biographie, einem zusammenhängenden Lebenslauf des den Mittelpunkt der einzelnen Erzählungen bildenden Helden ausgestalteten.

So dürfte — nach Carrieres heute freilich z. T. korrigierter Ansicht — die Odyssee ursprünglich nichts anderes gewesen sein als eine Reihe von Schiffergeschichten[1], aus deren Verbindung sich dann der Lebenslauf des Hauptheldeu ergab. Das Epos Ramayana, das in ähnlicher Weise entstanden sein dürfte, enthält die Vita des Gottes Rama. Die Lebensbeschreibung, die in diesen poetischen Vitae gegeben wird, ist nichts geschichtlich Tatsächliches, sondern etwas durchaus phantasiemäfsig Progressives. Die Taten, die hier von dem Helden erzählt werden, sind nicht alle von ihm vollbracht; zum Teil sind sie freie Erfindungen, z. T. sind sie Leistungen anderer und werden ihm, dem bekannten Helden, blofs zugeschrieben. Die Helden eines Volkes üben nämlich eine Art magnetischer Anziehungskraft auf Heldentaten aus. An ihre Person setzen sich auch solche an, die sie gar nicht vollbracht haben. So werden einem Till Eulenspiegel, einem Pfaffen vom Kahlenberg, einem Peter Leu, einem Hans Clawert, einem Neidhart Fuchs alle möglichen im Volksbewufstsein lebenden Späfse zugeschrieben, auch solche, die von anderen gemacht wurden; einem Doktor Faust alle Zauberstückchen.

Das Anschwellen der Bücher, die solche Persönlichkeiten zu Helden haben, in späteren Bearbeitungen zeugt davon, dafs ein solcher zum Typus gewordener Held als Zentralisationspunkt für Vieles verwendet wird, was in keinerlei tatsächlichem (jedoch ideellem) Zusammenhang mit seiner Person steht. Das ist ein bestimmter Fall von Progression: Zentralisation und Vereinheitlichung gewisser loser Bestandteile, um dadurch den einzelnen

[1] Vgl. M. Carriere, Die Poesie², Leipzig 1884, S. 227ff.

Digitized by Google

Teilen eine Wirkung zu sichern, die ihnen aufserhalb dieses Zusammenhangs nicht zukäme; dadurch wird andererseits die Wirkung der den Zentralisationspunkt abgebenden Erscheinung (die Person eines Helden) selbst wieder gehoben. — Die Ausbildung der gering dimensionierten Urballade zu riesigen Epen geht auf das in ihr ständig wirksame Progressionsprinzip als das sie veranlassende Element zurück. Das in den Schaffenden wirksame Bedürfnis nach Steigerung verleiht bestimmten Helden eine gewisse magnetische Anziehungskraft für Abenteuer und Heldentaten einerseits, andererseits für andere Heldenpersönlichkeiten, für Gegenspieler und Kontrastfiguren. Die erwähnte Tendenz nach dimensioneller Vergröfserung und inhaltlicher Intensivierung ist von Anfang an vorhanden, findet sich aber im aödischen und rhapsodischen Stadium der Entwicklung durch äufsere Umstände gehemmt. Erst nachdem man von gedächtnismäfsiger Bewahrung zu schriftlicher Fixierung fortgeschritten war, ist die Möglichkeit einer schrankenlosen Ausdehnung gegeben. Nun werden additive und hinzufügende Steigerungen in reichstem Mafse verwendet: Heldentaten werden ins Unermefsliche gehäuft, reiche Ausschmückungen angebracht. Häufig finden sich Steigerungen ins Wunderbare und Unmögliche, ein Zug, den die Sage mit dem Märchen teilt. Man wird gut tun, auch bei diesen Progressionen zwischen äufserer Vergröfserung und innerlicher Idealisierung zu scheiden. R. M. Meyer[1] bemerkt richtig, dafs die echte alte Steigerungsform der Sage nicht lediglich in äufserlicher Vergröfserung bestehe, in der Häufung und Komplizierung der Abenteuer und Erlebnisse, sondern in der Idealisierung des Helden, der durch Abrückung vom Alltäglichen einer bestimmten Idee angenähert wird. Es ist keine zufällige Verschmelzung historischer und mythischer Elemente, was die Steigerung ausmacht und bewirkt, sondern ein psychisches Agens; die zahlreichen Steigerungselemente wurzeln im emotionalen Leben des sie schaffenden Volksgeistes. Die übermenschlichen Gestalten und Taten der Heldensage, die einer idealisierenden Steigerung des Tatsächlichen entstammen, haben ihre Wurzeln in dem Expansionsbedürfnis und dem Verlangen nach Wunschwahrheit, das im Volke lebt, in der Sehnsucht des Volks nach einer gröfseren Zeit, einem bedeutungsvolleren, erfüllteren Leben, eben nach der guten alten Zeit; eine

[1] Gesch. d. deutschen Lit. bis zu Goethes Tod, S. 12ff.

Digitized by Google

Sehnsucht, die leicht Überschätzungen im Gefolge hat. Dieses psychologisch so tief begründete Verlangen nach Progression, sowohl materieller wie auch ideeller, macht sich einen ganzen Apparat von Motiven, Einzelzügen, schematischen Kombinationen usw. zurecht. Steigerungen über das Beobachtete hinaus sind die Regel. Wunderbare Waffen und Geräte, wunderbare Lebewesen finden sich. Der Held mufs mit Riesen, Zwergen und Drachen kämpfen (vgl. aus dem Sagenkreis um Dietrich: Laurin, Goldemar, Eckenlied, Dietrichs erste Ausfahrt [Virginal], Sigenot, auch Ortnit). Seine Feinde sind geschützt durch übermenschliche Kraft, durch undurchdringliche Panzer, Tarnkappen, Gürtel mit Zwölfmännerkraft usw. Trotzdem weifs der Held ihnen beizukommen. Was die Annahme, dafs den verschiedenen Progressionen ein Verlangen nach Wunschwahrheit zugrunde lag, aufs stärkste unterstützt, ist der Umstand, dafs jedesmal diejenigen Züge am stärksten gesteigert sind, auf denen das Hauptinteresse des Dichters lag. So werden im Spielmannsgedicht Kampfhandlungen, Betätigungen von Kraft und Mut gewissermafsen nur schematisch abgetan, liebevoll eingehend behandelt werden hingegen die Klugheit und List der Ratgeber und Spielleute, ihre Unentbehrlichkeit für die Lösung jedes Knotens; schliefslich auch der ihnen zuteil werdende materielle Lohn. Auch in der Schilderung von kulinarischen Genüssen wird in solchen Dichtungen gern und übermäfsig geschwelgt. Das ist übrigens ein allgemein volkstümlicher Zug, der in völliger Verselbständigung in der Schilderung vom Schlaraffenland auftritt. Das Volksepos verfügt nur über eine beschränkte Anzahl von Motiven (Brautwerbung, Kampf, Exil, Wiedererringung des Besitzes usw.), deren ständigem Wiederkehren durch progressive Variation immer neuer Spannungscharakter verliehen wird. Ansatzpunkte für die Steigerung sind vor allem jene motivischen Ereignisse, Charaktere und Eigenschaften der hauptsächlich beteiligten Personen und gewisse fruchtbare Situationen. R. M. Meyer bespricht a. a. O. die Eigenschaftssage und erklärt ihr Entstehen. Es handelt sich bei ihnen um weltliche Legenden von Persönlichkeiten, die irgendeine Eigenschaft in hervorragendem Mafse bewährt haben sollen.

In jedem Heer wird von einem Veteranen erzählt, der samt all seinen zahlreichen Söhnen für seinen Herrn gefallen sei; oder umgekehrt von einem Bösewicht, der schmählichen Verrat beging. Ebenso bilden sich bestimmte Situationen immer wieder ab, die an historischen Anekdoten ihren Rückhalt

Digitized by Google

besitzen: z. B. Rettung im Augenblick höchster Gefahr. In allen diesen Fällen handelt es sich um Steigerungsprodukte, denen ein gewisser tatsächlicher Kern zugrunde liegt.

Eine weitere interessante Erscheinung der Volksdichtung ist im Streben, möglichst viele bedeutende Persönlichkeiten zusammenzubringen, zu sehen. Die Helden üben gewissermafsen eine magnetische Anziehungskraft aufeinander aus. Die Volksepik hat nämlich die Neigung, ihre Helden gegenüberzustellen, sie zu einer gemeinsamen grofsen Aktion zu vereinigen.

So zeigt die Ilias eine Reihe von Helden, die von Haus aus nichts miteinander zu tun haben; Ähnliches in der Sage vom kalydonischen Eber. Auch die deutsche Heldensage schildert solche Kongresse der bedeutendsten Helden z. B. im „Rosengarten"; die sogenannte Dichterheldensage (Sängerkrieg) gehört gleichfalls hierher.[1]

Die Progression als genetisches Prinzip, wie sie am deutlichsten im sogenannten Volksepos ersichtlich ist, hat also zwei hauptsächliche Auswirkungen: 1. Zentralisation einer Menge von Abenteuern und Situationen, die ursprünglich in keinem Zusammenhang stehen, um einen einheitbildenden Punkt, der durch eine irgendwie hochbedeutsame Figur gegeben ist (Ramayana, Odyssee, Kudrun, viele Dietrichsagen, das Volksbuch von Doktor Faust, Till Eulenspiegel, Schildbürger, Pfaff vom Kahlenberg, Neidhart Fuchs); Typus der Biographie. 2. Vereinigung einer gröfseren Anzahl bedeutender Helden zu einer gemeinsamen grofsen Aktion (Mahabharata, Ilias, Rosengarten, Nibelungenlied). Diese beiden Hauptverfahrensweisen sind bereits deutliche Progressionen; progressiv sind auch die sekundären Mittel der souverän verwendeten Idealität von Raum und Zeit, die starke Ausschmückung usw.

Jene Neigung, einem berühmten Helden auch die Taten anderer zuzuschreiben, beruht auf einem ganz allgemeinen elementaren Prinzip, dessen Wirksamkeit auch im gegenwärtigen Leben verfolgt werden kann. Es handelt sich hier um progressive Unterschiebungen, die ein Maximum von Wirkung garantieren sollen. Man

[1] In allen diesen Fällen war die Sehnsucht nach Wunschwahrheit das treibende seelische Agens. All diese Dichtungen entstehen zu einer Zeit, die sich gegenüber der gepriesenen Vorzeit geringerwertig dünkt und daher Sehnsucht nach Ideal-Tüchtigem fühlt. Die Heldensagen entstehen nach dem sogenannten Heldenzeitalter. Ebenso erschafft sich der Geist eines sehnsuchtsvollen Epigonentums, das nach dem Zusammenbruch des Minnesangs einsetzt, den Sagenkreis der „Dichterheldensage" (Ausdruck von R. M. Meyer).

Digitized by Google

schiebt das zu Berichtende gern einer Person unter, von der man weifs, dafs ihr der Hörer eine gewisse Teilnahme entgegenbringt, ihr gewisse Dinge ohne weiteres zutraut. Diese Unterschiebung, die sich für eine zu erzählende Tat den geeignetsten Helden sucht, auch wenn dieser mit dem tatsächlichen nicht übereinstimmt, ist ein ganz ähnliches Mittel zur Erhöhung der Wirkung wie die Aktualisierung. So hat sich auch während des Krieges an berühmte Flieger ein Kreis von Abenteuern angeschlossen, wobei oft andere die tatsächlichen Vollbringer der einzelnen Heldentaten waren. Oft erfindet jemand einen guten Ausspruch, erzählt ihn jedoch so, als rühre er von einer bekannten Persönlichkeit her. So kursieren unter dem Namen bekannt witziger Persönlichkeiten witzige Aussprüche, die tatsächlich auf ganz andere zurückgehen, die aber jenen beigelegt, auf sie zentralisiert werden, weil sie unter dieser Flagge die meiste Wirkung tun.

Als Beispiele können die zahlreichen „musikalischen" Witze dienen, die sich an den alten Hellmesberger angeschlossen haben, ferner an die in Wiener akademischen Kreisen sehr bekannten Prüferpersönlichkeiten Hyrtl und Tandler.

Dieses psychologische Prinzip ist also nach wie vor wirksam, nur wird es nicht mehr in diesem Mafs wie in vergangenen Kulturepochen in genetischem Sinn für die dichterische Produktion mafsgebend.

Charakteristische Progressionen weist auch die naiv phantastische Befriedigung des zoologischen, geographischen und ethnographischen Interesses auf, wie sie namentlich in der Volksdichtung des Mittelalters geübt wird.

Physiologus, Merigarto und die ganze Reiseliteratur, die dichterisch (Herzog Ernst) wie auch die wissenschaftlich intentionierte gehören hierher. Alle Reisebeschreibungen von Marco Polo an (er selbst noch am wenigsten) können sich nicht genug tun in Schilderungen merkwürdiger Tiere, wunderbarer Volksstämme (Hundsköpfe, Plattfüfsler, Menschen mit Vogelschnäbeln, Langohren usw.), merkwürdiger Naturerscheinungen (Lebermeer, Magnetberg). Diese Steigerungen über das Beobachtete hinaus befriedigen das Kuriositätsbedürfnis, das Verlangen nach Unerhörtem. Musterbeispiele hierfür liefern: der Alexanderroman des Pseudokallisthenes, die Reisebeschreibung des Johannes von Montevilla und die Kuriositäten häufenden Interpolationen des Presbyterbriefs. Der Brief des Priesters Johannes an den Kaiser von Konstantinopel ist in seiner Gänze ein treffender Beleg für die Wirksamkeit des Steigerungsphänomens als Entwicklungsprinzip. Dieses fingierte Schreiben des Fabelfürsten im Orient läfst deutlich einige Stufen seiner Entstehung und Entwicklung verfolgen. Die erste Stufe

Digitized by Google

und den Ausgangspunkt für die Entstehung dieser Sage bildet wohl ein Bericht des Bischofs von Gebal auf dem Konzil von Viterbo, der über die militärische Lage im Orient für die christliche Heeresmacht Günstiges mitzuteilen weifs. Eine steigernde Verwertng dieser mitgeteilten Tatsachen findet sich in der Chronik des Bischofs Otto von Freising, der den Bericht seines syrischen Amtsbruders im Sinne der Wunschwahrheit deutet und ausschmückt; er leiht hier der Sehnsucht der abendländischen Christenheit Worte. Im Verlauf der Entwicklung bekommt die Figur des Priesters Johannes immer deutlichere, konkretere und gesteigerte Züge. Eine weitere Stufe im Progressionsprozefs stellen jene angeblich von dem Fabelfürsten selbst geschriebenen Briefe dar; die mehrfach vorgenommenen Interpolationen, die in den Schilderungen das Wunderbare immer mafsloser häufen, vollenden das Werk.

Es wird aufgefallen sein, dafs als Belege für die genetische Funktion der Steigerung ausschliefslich Beispiele aus dichterischen Frühzeiten[1] gewählt wurden. Das geschah deshalb, weil die Literatur, die aus der Weltanschauung des Altertums und des Mittelalters hervorgeht, unter einem Entstehungsprinzip steht, das sie weitaus stärker auf die Progressionstendenz angewiesen sein läfst als die Dichtung späterer Entwicklungsperioden. Die Dichtung des Altertums (mit Ausnahme des spätesten, hellenistischen) und des Mittelalters ist traditionalistisch gerichtet. Es sollen keine Erfindungen, keine Neugebilde der Phantasie gegeben werden, sondern historisch verbürgte Tatsachen, d. h. was man unter solchen verstand. Man sieht das deutlich aus der mittelalterlichen Epik Deutschlands. Die Dichter arbeiten nach Quellen und zwar nach den besten, die sie erschliefsen können. Man denke an die Quellenkritik Wolframs, der nicht Chrestien zum Gewährsmann nimmt, sondern den die Märe besser berichtenden Kyot. Der Dichter beruft sich stets auf solche Gewährsmänner und Zeugnisse, etwa ein „buoch" oder den Bericht eines weisen, erfahrenen Mannes. Oft werden sogar Gewährsmänner und Zeugnisse fingiert, um die eigene Erfindung, die keineswegs als erwünscht gilt, zu bemänteln, um dem Erfundenen den Charakter des Tatsächlichen zu geben.

Beispiele sind zahlreich: Heinrich von Türlin beruft sich in seinem Artusroman „Die Krone" auf Chrestien, ohne dafs er dazu Recht und tatsächliche Veranlassung hätte, Konrad von Stoffeln fingiert für seinen „Gauriel von Muntabel" eine spanische Quelle, um sein Werk glaubhafter zu machen. Der Stricker nennt Alberich von Besancon als Gewährsmann

[1] Für primitive Literaturzustände gilt Ähnliches.

Digitized by Google

für seinen „Daniel von dem blühenden Tal", der doch seiner eigenen Erfindung entstammt. Auf das Verbürgte kommt es an. Ähnliches findet sich auch im Altertum. Die attische Tragödie behandelt überlieferte, in der nationalen Heldensage verankerte, durch sie garantierte Stoffe. Ausnahmen sind ganz vereinzelt (Anthos des Agathon) und diese werden als solche empfunden[1]. EURIPIDES mufs für seine Art, alte Stoffe neu zu sehen, Tadel leiden.

Die traditionalistische Kunstanschauung des Altertums und des Mittelalters verlangte also vom Dichter, dafs er Bekanntes, Verbürgtes, Gesichertes liefere, dafs das, was er bringe, glaubhaft sei. Nun mufs aber jede Dichtung Neues bringen, wenn anders sie Wirkung haben soll, wenn der Dichtkunst überhaupt noch Entwicklung beschieden sein soll. Wie löst nun ein Dichter, der im Bannkreis einer solchen traditionalistischen Kunstanschauung steht, diese Antinomie. Wie kann er Neues bringen, obwohl er beim historisch Verbürgten bleibt? Es bietet sich keine andere Möglichkeit als die, bekannte, überlieferte, traditionsgarantierte Stoffe (Persönlichkeiten, Ereignisse, Motive) zu wählen und sie auszuschmücken, zu variieren, zu kombinieren, neue Abenteuer zu erfinden, Einzelzüge, Nebenpersonen zu häufen, überlieferte anekdotische Züge steigernd zu verwerten, Charakterzüge zu vertiefen, typisch zu machen, Andeutungen, Möglichkeiten zu fruchtbaren Gewißheiten zu erheben. Er mufs sich also damit bescheiden, Vorhandenes umzugestalten und sich hinsichtlich der Neuerfindungen auf Untergeordnetes beschränken. Und damit ist das weiteste Feld für die Steigerung gegeben; sie wird für solche Kunstperioden das mafsgebende Entwicklungsprinzip.

Die Dichtung der neueren Zeit ist sensationalistisch[2] gerichtet. Sie bevorzugt weitaus das Neue vor dem Überlieferten; sie wertet nicht mehr die äufserliche Verbürgtheit als Kriterium der Glaubwürdigkeit, sondern für sie ist die innere Konsequenz, die psychologische Wahrscheinlichkeit mafsgebend. Sie steht dem Begriff der Neuheit und Originalität ganz anders gegenüber; sie

[1] ARISTOTELES, Poetik Kap. 9. Hier zeigt sich A. jedoch bereits sehr weitherzig.

[2] Dieser Gegensatz von traditionalistischer und sensationalistischer Einstellung ist meines Wissens zum erstenmal von Prof. R. F. ARNOLD in voller Schärfe herausgearbeitet worden (in seinen Vorlesungen über „Poetik"). Ich bin Herrn Prof. ARNOLD hier und auch sonst für Anregungen zu Dank verpflichtet.

Digitized by Google

will neu sein. Ihr steht die Neues schaffende Erfindung in ganz anderem Maſse zu Gebote als der traditionsgebundenen älteren Dichtung, daher verfügt sie auch hinsichtlich der Auswirkung des progressiven Elements über ganz andere Möglichkeiten. Wenn man die Begriffe von „Erfindung und Entdeckung" anwendet, läſst sich folgende Formel prägen: Die traditionalistische Dichtung ist im groſsen und ganzen entdeckend, erfindend ist sie nur in ausschmückenden Einzelzügen. Die sensationalistische Dichtung, die im Schaffen der groſsen Zusammenhänge des Stoffes völlig frei ist, kann auch der Hauptsache nach erfindend sein.

Was im vorhergehenden an Steigerungselementen vorgebracht wurde, war zumeist inhaltlicher Art. Doch lieſsen sich auch in der Form der epischen Volksdichtungen entschiedene Steigerungszüge nachweisen. Man denke an die grelle Schwarzweiſstechnik, in der die meisten nicht kunstmäſsig redigierten Volksepen abgefaſst sind, an die charakteristische Häufung schroffer Kontraste, an die stete Motivwiederholung, an die leitmotivische Hervorhebung des Wesentlichen, das immer und immer vorgebracht wird. Auch die Vorliebe für sprachliche Hyperbolik, die sich hier in der Regel weit freier auswirken darf als in der Kunstdichtung, ist für den Steigerungsstil der Volksepik charakteristisch.

IV. Das Steigerungsprinzip in der bildenden Kunst.

Für dieses Kapitel, das nur ganz aphoristisch, durch Aufzeigen einiger analoger Fälle, die wesentliche Wirksamkeit des Steigerungsprinzips auch innerhalb des Bereiches der bildenden Kunst erweisen möchte, kommen vor allem zwei Arbeiten in Betracht: L. Volkmann, Naturprodukt u. Kunstwerk, 1911, und Josef Gramm, Die ideale Landschaft, 1912.

Auch hier läſst sich vorweg folgendes feststellen: der bildende Künstler ahmt niemals die Natur mit bloſs photographischer Treue nach. Schon die Forderungen seines Materials und seiner Technik zwingen ihn — wie wir schon früher gesehen haben — bei der Umsetzung des Naturvorbildes in die Ausdrucksmittel seiner Kunst, mit jenem gewisse steigernde Veränderungen vorzunehmen. Abgesehen von diesen objektiven Nötigungen zur Steigerung besteht auch noch im eigenen Innern des Künstlers das Verlangen nach Betätigung seiner schöpferischen Kraft, nach Umwertung des Naturvorbilds im Geist seiner eigenen Persönlichkeit. Seine

Digitized by Google

Phantasietätigkeit klärt und läutert das Naturvorbild, sie hebt das künstlerisch Wesentliche heraus, sie bringt ihm vor „sein geistiges Auge ein Abbild der Natur, worin sich alle Schönheiten geschauter Wirklichkeit gleichsam in einem Brennpunkt vereinigen". Es braucht wohl nicht betont zu werden, dafs das nicht im Sinn äufserlicher „Verschönerung" der Natur, des Auswählens und Kombinierens schöner Züge zu verstehen ist, sondern als geistige, schöpferische Umwertung der Naturgegebenheiten durch die künstlerische Persönlichkeit. Über den Steigerungsprozefs, den der Landschaftsmaler an den Naturgegebenheiten vornimmt, über die Steigerungen der realen Qualitäten äufsert sich Gramm ausührlich S. 2ff.

Es besteht ein charakteristischer Ausspruch von Whistler, der den Künstler warnt, die Natur zu nehmen, wie sie ist, denn sie habe gewöhnlich unrecht. Der Künstler mufs also über ihre Zufälligkeiten hinauszukommen suchen. — Aus der Betrachtung des Verhältnisses des Kunstwerks zum Modell wird das ohne weiteres klar werden. Kein wahrer Künstler bindet sich sklavisch an die Naturgegebenheiten, wie sie im Modell vorhanden sind, sondern geht darüber im Sinne seiner künstlerischen Vorstellung hinaus. Diese seine Phantasievorstellung hebt das Kunstwerk über das Naturvorbild hinaus (ein gemalter Akt ist wertvoller als die Photographie des Modells), sie ist es, die den aussichtslosen Kampf mit der blofsen Nachahmung in ein höheres Ringen nach selbstgesteckten Zielen verwandelt.

Volkmann vergleicht Sascha Schneiders Wandgemälde „Poesie" mit der Photographie des Modells. Die Steigerungen sind offensichtlich. Zunächst handelt es sich um Verbesserungen von Mängeln, die dem Modell gegenüber überhaupt keinen Schönheitseindruck aufkommen lassen. Ferner wird eine Erhöhung des Ethos dieses weiblichen Wesens vorgenommen. Das schlaffe, animalisch-weibhaft wirkende Naturvorbild wird verändernd gesteigert. Das Gemälde zeigt ein weibliches Wesen von sieghafter, kerniger, strahlender Jungfräulichkeit. Aufser diesen Verbesserungen und den Steigerungen im Ethos ist auch eine stärkste formale Steigerung vorhanden. Der Schwung der Umrifslinien wird verstärkt, Bewegungslinien werden betont und hervorgehoben. Man vergleiche[1] den prachtvoll energischen (über die Grenzen des Anatomisch-Möglichen fast hinausgehenden) Linienschwung, der im Gemälde durch die Konturen des linken Armes, der Schulter, des Rückens und der Hüfte gegeben ist, mit dem Modell, wo diese

[1] Da das Abbildungsmaterial an leicht zugänglichem Orte publiziert ist, lasse ich es an dem Hinweis genügen.

Digitized by Google

Linie nur angedeutet ist. Beispiele liefsen sich häufen. In allen Fällen verbessert der Maler anatomische Mängel des Modells (d. h. er geht über die Zufälligkeiten des individuellen Naturvorbilds im Sinne des normativen Gattungsideals hinaus), nimmt den Stellungen das Gezwungene, Steife, Isolierte, Zusammenhanglose, macht alles organisch, harmonisch. Manchmal geht der Künstler auch im Sinne einer Idee über das Naturvorbild hinaus. So wenn ARTUR VOLKMANN in seiner Zeichnung „Jüngling mit Stier" aus einem beliebigen männlichen Akt ein männliches Wesen macht, dem wir die Bändigung eines Stieres zutrauen.

Ausgesprochene inhaltliche Steigerung eines Naturvorbildes (das formal ziemlich getreu wiedergegeben wird), findet sich in KALCKREUTHS Gemälde „Die Fahrt ins Leben". Das Naturvorbild erhält hier eine symbolische Ausdeutung.

Auch Künstler, die sich so stark gegen alle Typisierung, gegen jede Änderung des Individuellen aussprechen, wie KLINGER, steigern trotzdem. Man vergleiche einmal — was STRATZ[1] getan hat — seine Statue der Badenden mit dem Modell, um dessen innezuwerden.

Also auch extreme Naturalisten kennen ein steigerndes Hinausgehen über das Modell, wie VOLKMANN an MAX LIEBERMANNS Bild „Alter Mann" gezeigt hat.

Aus all dem ergibt sich, dafs der echte Künstler nicht vom Modell abhängig ist. Er mufs das, was er malen will, schon früher in der Phantasie geschaut haben, bevor er sein Modell überhaupt verwenden kann. Der Künstler zwingt das Modell, dasjenige zu verkörpern, was ihm innerlich vorschwebt. Das Modell ist nur ein Hilfsmittel seiner Vorstellung, über das jederzeit hinausgegangen werden kann.

Das Naturvorbild kann auch durch ein Tier gegeben sein. VOLKMANN stellt der Photographie eines Bronzelöwen von ANTOINE-LOUIS BARYE die Photographie eines wirklichen Löwen gegenüber. Er sieht, dafs im Vergleich mit dem Kunstlöwen die Monumentalität des Naturlöwen völlig schwindet. „Wie ist schon die ganze Stellung des Tieres bei aller Richtigkeit und Naturwahrheit vom Künstler zusammengefafst und gesteigert worden. Wie katzenhaft schlaff, wie gleichgültig und gelangweilt sitzt das lebende Tier da, wenn wir daneben den straffen, energischen, unnahbaren Wächter sehen, den uns der Künstler vor Augen führt." Der Künstler unterdrückt viele Einzelheiten, die im Naturvorbild vorhanden sind; er unterdrückt oder mildert alles, was nur grob animalisch wirkt, ohne dem Gesamteindruck zu dienen (Hautfalten, Runzeln). „Besonders klar wird die stilbildende Tätigkeit des Künstlers bei Wiedergabe der Mähne. . . . Da ist in der Wirklichkeit alles zerfahren und zerfasert, wie es gerade zufällig kam und es könnte ebensogut auch anders sein. . . . Im Kunstwerk wirkt gerade an dieser Stelle nur die Masse als Ganzes. . . . Alles ist in

[1] C. H. STRATZ, Die Schönh. des weibl. Körpers[18], 1906.

Digitized by Google

grofsen Zügen zusammengefafst und vereinfacht, es ist nicht mehr ein Gewirr von einzelnen Haaren, sondern eben eine Mähne, . . . der stolze, königliche Schmuck des Löwen, wie dieser in des Künstlers Vorstellung lebte und wie ihn darum auch unsere eigene Vorstellungskraft gern verkörpert sieht."

Auch die Landschaft kann ein Naturvorbild sein, über das der Künstler in steigernder Weise hinausgeht. Am sichtlichsten ist das bei der idealen Landschaft der Fall, der zunächst einige Worte der Erörterung gewidmet sein mögen. Gramm definiert sie als eine auf Grund einer ethischen Vorstellung mit freier Benützung des Naturvorbildes nach künstlerischen Gesichtspunkten bildmäfsig gestaltete (komponierte) Landschaft. In dem bewufsten Abstandnehmen von der zufälligen Wirklichkeit, in dem Emporheben der Natur zu einer höheren, veredelten Wirklichkeit liegt der wesentliche Zug der idealen Landschaft. Sie strebt nicht nach möglichst illusionistischer Naturnachahmung (das überläfst sie dem Panorama und der Vedute), sondern nach Verkörperung einer Idee.

Dieses idealisierende Verfahren äufsert sich in gesteigerten künstlerischen Qualitäten — „sei es im einseitigen Betonen der äufseren Form oder im Psychischen oder in der Verschmelzung aller Faktoren zu einem harmonisch ausgeglichenen Ganzen."

Als Beispiel für die steigernden Umgestaltungen, die der Landschaftsmaler mit seinem Naturbild vornimmt, führt Gramm Poussins sogenannte „Matthäuslandschaft" an. Das zugrundeliegende Naturvorbild findet sich in der römischen Campagna (Aqua acetosa)[1]; es ist von Poussin in ausgesprochen progressiver Weise umgestaltet worden. Der Maler hat den Augenpunkt höher gelegt und dadurch die nüchterne Horizontaltendenz, die die wirkliche Landschaft beherrscht, eliminiert. Dazu kommt die starke Betonung des Aufstrebenden und Aufgetürmten. Aus einem niedrigen Hügel werden drei vielfach gegliederte Hügelschichten von zunehmender Höhe. Der öde Hintergrund des Naturvorbildes wird im Gemälde mit einem schönen Gebirge ausgefüllt, die Mitte ist durch eine völlig phantasiemäfsig hineinkomponierte Ruine akzentuiert. Neben diesem höchst stimmungsvollen Gemälde, in dem alles aufs Grofse und Bedeutende hin gesehen ist, erscheint das Naturvorbild nüchtern und kleinlich. — Eine ideale Landschaft, deren

[1] Das wird von Grautoff (N. Poussin I S. 243f.) in Abrede gestellt. Poussin sei kein Landschaftsporträtist. Dafs er das wirklich nicht ist, bemüht sich ja auch Gramm zu beweisen. Grautoff bringt für seine energisch aufgestellte Behauptung, dafs die Matthäuslandschaft keinerlei Beziehung zu einer bestimmten Landschaft habe, nicht genügende Gründe vor. Die von Gramm vertretene Ansicht findet sich übrigens schon bei J. Lübke, *Zeitschrift für bildende Kunst* 9, S. 446, 1874.

Digitized by Google

Naturvorbild gut beglaubigt ist, haben wir in dem Gemälde von Schultze-Naumburg, das schlechtweg „Landschaft" betitelt ist. Ausgegangen wurde von einem Motiv aus der Via Laurentina in Rom. Photographie und Skizze ermöglichen den Vergleich. Stärkste Steigerung ist unverkennbar. Alles Kleinliche ist ausgeschaltet, alles Wesentliche verstärkt und verdichtet, alles auf grofse, einfache Linien zurückgeführt. Es entsteht der Eindruck des Elementaren, Erhabenen (Steigerung im Sinne einer bestimmten ästhetischen Kategorie), ein Eindruck, den das Naturvorbild keineswegs hervorruft. Dieses eigentümliche Ethos der ernsten Gröfse ist spontane Leistung des Künstlers. Das Haus des Naturvorbildes wird zur trotzig aufragenden Burg, die dürftigen Gartenbäume werden als düster-kompakte Massen gegeben. Alles ist verstärkt und verdichtet.

Mit der idealen Landschaft zeigt die Theaterdekoration eine gewisse Verwandtschaft. Das tertium comparationis liegt „in dem Abstandnehmen von der zufälligen Wirklichkeit, im Konzentrieren und Steigern ihrer Erscheinungen zu einer höheren, geläuterten und bildmäfsig in sich abgeschlossenen Wirklichkeit von einheitlicher Stimmung, wie sie nur die poetisch verklärende Künstlerphantasie zu ersinnen vermag" (Gramm).

So stellt ein Szenenentwurf von B. Peruzzi eine ideale Szenerie von Rom dar, in der die allbekannten Wahrzeichen der ewigen Stadt zugunsten einer monumentalen Gesamtwirkung ideell zusammengeschoben werden.

Bei dieser Gelegenheit möchte ich mit einigen Worten auf die idealen Szenerien des berühmten Graphikers Giambattiste Piranesi zu sprechen kommen. Seine berühmten „Vedute di Roma" sind keine eigentlichen Veduten in der Art, wie sie Canale und Canaletto gegeben haben, sind keine treulichen Kopien von Ausschnitten aus der landschaftlichen Natur oder einem Stadtbild. Piranesi geht vielmehr über die Vorlage wesentlich hinaus, macht alles wuchtiger, bedeutsamer und eindrucksvoller. Der Künstler in ihm begnügt sich nicht mit der abschildernden Kopie, sondern strebt nach Eindrucksfülle, Wirkungssteigerung, nach Kraft und Pathos. Ich denke hier an Blätter wie die „Veduta degli Avanzi degli Triclino della Casa aurea di Nerone" oder die „Veduta interna della Villa di Mecenate" oder an das Innenbild des Hustentempels (eines Grabmals an der Via Tiburtina). Damit geht Piranesi natürlich über den eigentlichen Begriff der Vedute hinaus und gibt hochbedeutsame Stimmungsbilder, wobei die hinzugebrachte Stimmung seine eigene Einfühlungsleistung, seine emotionale Interpretation des objektiven Vorbildes ist. Veduten im eigentlichen Sinne gibt z. B. Bernardo Belotto genannt Canaletto.

Digitized by Google

Man vergleiche seine Vedute des Liechtensteinschen Gartenpalastes (in der Liechtensteinschen Gemäldesammlung) mit dem vom Domenico Martinelli geschaffenen realen Vorbild, dem wirklichen Palast. Man wird hier sehen, dafs der Vedutenmaler (Künstler kann man ihn nicht nennen) sein Augenmerk hauptsächlich auf das Gegenständliche gerichtet hat. Jegliche Umsetzung und Formung meidet er ängstlich. Ja er geht sogar so weit, dafs er die für das Gebäude verwendete Farbe ganz mit der wirklichen übereinstimmt, dadurch aber gerade die Wirkung fälscht. Sein gemaltes Palais wird kalt und trübe, während er das wirkliche Bauwerk auch in seiner Farbe heiter, festlich wirkt. Wir sehen hier den Nachpinsler am Werk, der kein Umsetzungsbedürfnis, kein Verlangen nach innerlicher Aneignung des Objektes empfindet. Der Gegenstand ist nicht zum Gefühlserlebnis geworden, aufserdem fehlt jede Einsicht in die Wesenserfordernisse der eigenen Kunst. Das Gegenteil von all dem finden wir bei Piranesi, der ein echter, schöpferischer Künstler war. Der Künstler in ihm trägt über den Architekten und Vedutenradierer den Sieg davon. Seine besten Blätter sind ausgesprochene steigernde Umwertungen von äufseren Eindrücken.

Diese Feststellung, die ich gemacht habe, bevor ich noch etwas über Piranesi gelesen hatte, finde ich auch in der Literatur bestätigt. In einem mafsgebenden Werk[1] über den Meister heifst es: „Er befreit sich von anfänglicher Schüchternheit und mit der zunehmenden Sicherheit von Auge und Hand gewinnt er die Kraft, die Grundstimmung seiner Seele auszusprechen. Immer mehr zeigt sich die jähe Kühnheit seines Wollens. Anfänglich ängstlich sich an die Natur, an die Erscheinung, an das Gesehene und Gegebene haltend, entfernt er sich davon um die Mitte der Sechzigerjahre, und kühner werdend, steigert er seine Veduten ins Übernatürliche. Seine Zeichnung entwickelt sich von Sorgsamkeit zu Gewaltsamkeit, von Gebundenheit zur Freiheit, die Auffassung von schlichter Anmut zu barocker Pracht. . . . Durch die spätere monumentale Auffassung wird die Radierung zum Bild. . . . Es handelt sich um . . . eine neue Auffassung der Vedute."

Porträt. Gramm stellt das Porträt mit der illusionistischen Naturkopie (der Vedute) auf gleiche Stufe, da eine steigernde, ideengemäfse Umwertung des Naturvorbildes dabei nicht möglich sein soll. Damit tut er dem Porträt unrecht. Freilich kommt es im Porträt zunächst auf das Erfassen der Detailformen an, der individuelle Charakter der porträtierten Person soll heraustreten,

[1] Giov. Battista Piranesi von Alb. Giesecke (*Meister der Graphik* (hg. v. H. Voss) **6**, Leipzig o. J.).

Digitized by Google

aber das schliefst doch ein Wesentlichmachen, ein Steigern nicht aus.

Man vergleiche nur einmal — wie VOLKMANN es tut — die Porträtbüste C. F. MEYERS von A. BERMANN mit der Photographie des Dichters, um des beträchtlichen Unterschieds inne zu werden. Es liegt ein gröfserer, ein monumentaler Zug in dem Bildwerk. Alles Müde und Greisenhafte ist weggelassen. „Alles in allem ist so ein Bildnis des Dichters entstanden, das bei voller Treue und Wahrheit doch keine Abschrift, sondern eine gesteigerte Wirklichkeit bietet; ein monumentales Werk, das nicht nur den liebenswürdigen Menschen verewigt, sondern auch den grofsen Künstler."

Stärkste Steigerung durch Stilisierung finden wir auch im Ornament, soweit dieses auf dingliche Gegebenheiten (Pflanzen) zurückgeht. Betonung des Wesentlichen, Gattungsmäfsigen, Typischen, Weglassung des Nebensächlichen, Erfassung und stärkeres Hervorheben des organischen Grundprinzips, darauf kommt es hier an. Steigerung des Wesentlichen zu gröfserer Eindringlichkeit durch typisierende Abstraktion ist hier stets zu konstatieren.

Gegenständliche Steigerung. Jetzt sei noch auf eine sehr häufige Steigerungsweise in der Malerei hingewiesen, die aber hier nur kurz behandelt werden möge, da sie mit der analogen in der Dichtung viel Ähnlichkeit hat. Ich meine die gegenständlichen, inhaltlichen Steigerungen, die der Maler gegenüber literarischen Quellen vornimmt. Der Historienmaler, der Maler religiöser Ereignisse, der Illustrator von Dichtungen — sie alle schöpfen aus Quellen historischer, dichterischer oder sonstiger Art. Dabei kann der Maler genau so gut gegenständlich (inhaltlich) steigern, wie der Dichter. Er kann mehr und Wirkungsvolleres schildern, als die Quelle erzählt, er kann schmücken, Andeutungen steigernd ausgestalten usw.

Das geschieht tatsächlich so oft, dafs man sich Beispiele ersparen kann. Man denke nur an die anekdotenhafte Gestaltung bestimmter historischer Szenen, wo die malerische Darstellung der Mythenbildung hinsichtlich der Steigerung sogar vorausgreift. Auf ein zum Teil hierhergehöriges Beispiel, den Mythus um den Prinzen von Homburg, habe ich bereits hingewiesen.

Auch diejenigen Maler, die religiöse Vorgänge (biblische Geschehnisse, Ereignisse aus der Heiligen- und Märtyrerlegende) schildern, steigern sehr häufig. Solche Steigerungen sind besonders leicht, wo es sich um religiöse Ereignisse handelt, deren offizielle Kodifikation entweder noch nicht vorgenommen oder nicht Ge-

Digitized by Google

meingut geworden ist (Heiligenlegende). Aber auch über die offiziellen Quellen, die kanonischen heiligen Bücher (nicht nur die apokryphen) wird häufig hinausgegangen. Man entsinne sich der Weise italienischer Quattrocentisten, aus jeder schlicht berichtenden Bibelzeile in der malerischen Darstellung ein prunkvolles Geschehnis zu machen.

Z. B. Benozzo Gozzolis Zug der Heiligen drei Könige (in der Kapelle des Palazzo Medici in Florenz). Die drei morgenländischen Fürsten erscheinen hier als nicht suchende Pilger, sondern in pompösem Zug als wahrhafte Herrscher, die einen anderen Herrscher besuchen kommen.

Freilich — je wichtiger bestimmte Tatsachen der Heilsgeschichte waren, je genauer der Wortlaut der entsprechenden Bibelstelle bekannt war, desto mehr war der Maler an das kanonische Bibelwort gebunden, desto weniger konnte er seine umgestaltend steigernde Phantasie gewähren lassen. So weist Strzygowsky[1] nach, dafs die mittelalterlichen Maler in ihren Darstellungen der Taufe Christi nicht irgendwie wesentlich umgestaltend über die als Quellen dienenden Bibelstellen hinausgegangen sind. Solche Fälle können daher nicht als Gegenargumente genommen werden. Vielmehr gilt das Gesetz der Steigerung auch für den bildenden Künstler, der progressive Umgestaltungen nicht nur gegenüber Modell und Naturvorbildern, sondern auch gegenüber literarischen Quellen kennt.

[1] Ikonographie der Taufe Christi, München 1885.

Digitized by Google

G. Pätz'sche Buchdr. Lippert & Co. G. m. b. H., Naumburg a. d. S.

Digitized by Google